Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

II

1987

ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVIII, n. 2 - aprile/giugno 1987
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Good morning, Babilonia* di Paolo e Vittorio Taviani.

SOMMARIO

RIPENSANDO BLASETTI

Gli dobbiamo tutti qualcosa

Gian Piero Brunetta

Alessandro Blasetti non era ricco. Eppure poteva vantare, più di ogni altro regista italiano, un'enorme quantità di crediti culturali e professionali. In pratica non c'è personaggio o protagonista del nostro cinema che, nel corso di quasi sessant'anni, non abbia riconosciuto di dovergli qualcosa. Per capire e valutare nel modo più giusto il peso esercitato dall'opera e dall'uomo nella storia del cinema italiano è indispensabile tener conto, oltre che dei fattori stilistici ed espressivi, anche di una serie di altre forze che hanno costantemente guidato la sua attività. Fin dai primi passi Blasetti ha creduto nella forza del capitale intellettuale e si è posto obiettivi precisi di breve, medio e lungo periodo. Anzitutto quello della 'rinascita' del cinema nazionale in stato di coma profondo dagli inizi degli anni Venti. Di questa 'rinascita' è stato, per unanime riconoscimento, primo motore e leader indiscusso. Per riuscire a imprimere a un sistema oramai inerte e privo di vita una nuova spinta Blasetti ha investito in pratica tutto ciò che possedeva: la sua passione, il suo ottimismo, la sua carica vitale, il suo coraggio, il suo anticonformismo ideologico, la sua fiducia nell'amicizia e il suo culto della professionalità. E, soprattutto, la sua convinzione che toccasse a una nuova generazione di uomini di cinema il compito di ripartire da zero per misurarsi al più presto con le cinematografie di altri paesi che avevano attraversato in quegli anni le fasi di massimo splendore e crescita.
La generazione del neorealismo, con Visconti in testa, lo ha riconosciuto e acclamato come padre fondatore e non ha mai dimostrato complessi edipici nei suoi confronti. Né, tantomento, gli ha rimproverato la militanza fascista, né gli ha mai fatto processi morali o ideologici. La stima, il rispetto, l'affetto che lo hanno circondato anziché giovargli, purtroppo, lo hanno costretto a incontrare il monumento di se stesso quando era ancora nel pieno delle sue

energie creative. Per quanti tentativi e sforzi abbia fatto nel dopoguerra per rimettersi in discussione, esplorare nuovi moduli narrativi, farsi carico di problemi legati alla ricostruzione e al rilancio su scala internazionale della nostra cinematografia, il suo ruolo e la sua immagine dominante sono rimasti iscritti nella storia della fondazione del cinema italiano sonoro più che in quello della sua dinamica. E hanno avuto una modesta risonanza oltre i nostri confini.

Per nessun altro regista, neppure per Rossellini, si può parlare, come per Blasetti, di mitologie che si formano già all'atto di girare i primi metri di pellicola. E di mitologie che si diffondono nella controparte ideologica più rapidamente di quanto non facciano all'interno del proprio habitat naturale. Mentre per Rossellini bisogna attendere l'effetto boomerang del successo internazionale di *Roma città aperta* e di *Paisà* perché si cominci a riconoscere in lui il portatore del nuovo verbo del cinema italiano, con Blasetti il riconoscimento è immediato e pressoché senza riserve. Nessuno come lui, del resto, ha goduto di un'analoga capacità di fecondare e animare contemporaneamente tutte le dimensioni e le forze potenziali del sistema. Ben pochi inoltre hanno saputo dimostrare, nell'arco della loro carriera, un'analoga capacità di tolleranza ideologica, una curiosità, un fiuto naturale nello scoprire e valorizzare i talenti, una volontà programmatica di far cadere le barriere ideologiche per riunire le energie di forze intellettuali assai diverse e antagoniste.

Blasetti si è sempre battuto con grande coerenza e decisione per la libertà e autonomia del cinema italiano da qualsiasi tipo di controllo economico, politico e ideologico. Ha anche difeso l'idea di una ricerca e affermazione di un'identità espressiva senza rinunciare a guardare al cinema degli altri paesi per attingervi senza complessi di inferiorità, rafforzare le proprietà genetiche e influenzare i fattori della crescita del cinema nazionale.

Se il suo tracciato a favore della 'rinascita' segue uno sviluppo lineare, quello propriamente espressivo rivela un percorso irregolare, pieno di anomalie, di sviluppi imprevedibili, di mutamenti di direzione e di ritmo. Al di là del percorso d'autore la sua opera ci appare, ora come il primo motore di un intero sistema, ora come il rilevatore della sua crisi, delle sue tensioni interne, delle sue trasformazioni, dei suoi limiti, del suo desiderio di estendere la capacità di comunicazione oltre i confini senza perdere né rinunciare alle proprie caratteristiche specifiche.

La critica, più che la produzione, lo ha ibernato precocemente. Per un eccesso di affetto. Perché le contraddizioni nel suo percorso rientravano nel rimosso collettivo e potevano aprire interrogativi comuni ai rappresentanti di più di una generazione tra le due

guerre. E questi interrogativi potevano modificare un quadro storico che si voleva dato una volta per sempre.
Blasetti avrebbe voluto essere studiato e non solo riverito e onorato. Il suo archivio era aperto a tutti. I primi contatti con lui datano dal 1965 quando ho cominciato a scrivere la tesi di laurea su *Barbaro e l'idea di neorealismo*. Più volte si è parlato della possibilità di pubblicare una ristampa anastatica di «Cinematografo» e anche altri critici e studiosi in seguito ci hanno pensato. Per vari motivi non se ne è mai fatto niente. Ad eccezione di Adriano Aprà, che a sua volta ha utilizzato una minima parte del materiale e del lavoro di Gianfranco Gori, non vi sono stati finora progetti di ricerca organica sulla sua opera, sulla sua figura e sugli effetti nel medio e lungo periodo sullo sviluppo complessivo del cinema italiano. Paradossalmente alcune recenti pagine di giovani studiosi americani, dal capitolo su *1860* di Angela Dalle Vacche nella tesi di Phd discussa in Iowa (*From the Statuesque to the Protean: the National Body in Italian Cinema (1934-1982)*, ai lavori di Marcia Landy (*Fascism in Film*, Princeton, 1986) e Elaine Mancini (*Struggles of the Italian Film*, Umi 1985), contengono ipotesi e analisi più fresche e produttive di molta della tradizione critica sedimentata sul regista.
Ripensare Blasetti in termini non agiografici vuol dire ripensare ai capitoli di un'avventura intellettuale assai emblematica, ipotizzare uno studio fondato sul riconoscimento della complessità e della confluenza e interferenza, in uno stesso campo, di tutte le forze e dinamiche progettuali, operative e produttive della storia del cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Sessanta.

Gli anni della 'rinascita'

«Nel parlare Blasetti metteva una tal foga che faceva pensare a un torrente in piena. Non era possibile trattenerlo. C'era nelle sue parole un tono di ingenuità e di sincerità che ispirava immediamente fiducia e simpatia... Non fui vile con lui fino al punto di tacere il mio passato di giornalista e antifascista. Blasetti — che aveva all'occhiello il distintivo del P.N.F. — mi dichiarò che per lui questo non aveva importanza e mi propose di affiancarmi a lui per dar vita a una società che avrebbe prodotto il film della rinascita». Così lo ricorda, negli anni Cinquanta, Aldo Vergano, sorvegliato politico, coinvolto nell'attentato Zaniboni a Mussolini, che riceve da lui l'invito a collaborare alla realizzazione di *Sole* nel 1928.
Già prima di dar vita all'Augustus, la società anonima per la produzione del suo primo film — creata con una sottoscrizione popolare — l'aspirante regista ha alle spalle una considerevole militanza giornalistica ed è diventato il punto di riferimento di

tutte le giovani forze intellettuali che intendono collaborare alla rinascita del cinema italiano. In una sorta di decalogo già scritto per l'«Impero» nel 1925 Blasetti teorizza la priorità assoluta del regista su tutte le forze che operano nel film: «Il direttore artistico è il massimo (se non l'unico) interprete del film», ma questo riconoscimento preliminare non esclude — come vedremo — l'interazione e collaborazione creativa di più forze.
Le riviste a cui dà vita, da «Il mondo allo schermo» a «Cinematografo», diventano l'ultima occasione per convogliare lo spirito dell'avanguardia futurista che si sta ormai disperdendo e per rianimarlo a contatto con figure anomale di intellettuali — ex anarchici, comunisti, futuristi di sinistra, immaginisti — come Aldo Vergano, Umberto Paladini, Libero Solaroli, Umberto Barbaro, Jacopo Comini e altri, e soprattutto per trasformarlo in energia a favore della rinascita. Per primo Blasetti stipula un trattato di pace interna con vari dichiarati oppositori del regime e crea, fin dagli anni Venti, una zona di vero e proprio portofranco ideologico nel quale possono trovarsi fianco a fianco, all'interno di un medesimo progetto, militanti fascisti e antifascisti.
In un paesaggio intellettuale post-futurista in cui fluttuano, si scontrano e incrociano suggestioni ed elementi stilistici ideologici e culturali che provengono dalla cinematografia sovietica, dall'espressionismo, dal 'realismo magico', dalla Neue Sacklicheit, Blasetti sa estrapolare indicazioni forti che serviranno a formare le

Alessandro Blasetti sul set della *Corona di ferro*; a sinistra, con Osvaldo Valenti.

fondamenta del nuovo cinema proiettato verso il futuro. Già nel 1925 quando scrive sull'«Impero» un articolo su *Teatro e cinematografo*, che ha il carattere di un vero e proprio manifesto poetico, il giovane critico sostiene che «nello schermo il cielo è cielo e non ricade in drappeggi sul fondale; e il mare è mare con tutti i fascini della sua dolcezza e della sua collera e non sta fermo per tutto un atto... e i monti sono monti e le città città...».
La sua marcia verso il realismo — come ha messo bene in evidenza Gori — è sempre filtrata da elementi presi direttamente dall'opera di Bontempelli. E questo dà alla sua concezione dello spazio e alla sua immaginazione visiva caratteristiche che ne fanno un punto di riferimento per tutto il dibattito intellettuale e letterario di quegli anni. I frammenti sparsi dello spirito dell'avanguardia si incontrano e mescolano naturalmente con l'esigenza di raggiungere il grande pubblico.
«Ruralizzare l'Italia!»: è questa la parola d'ordine che corre tra gli intellettuali fascisti che fanno parte dell'area in cui si colloca anche il futuro regista, e questo slogan vuole essere in sintonia con quell'aspetto del fascismo che segue immediatamente la fase squadristica. Quando Blasetti decide di dirigere il suo primo film il mondo contadino si presenta come il punto d'appoggio più efficace su cui far leva per sollevare le sorti dell'intera cinematografia nazionale e per collocarla all'altezza delle aspettative e degli obiettivi contemporanei del regime.

La realtà rurale appare al regista e ai suoi collaboratori alla fine degli anni Venti e nei primi anni Trenta come luogo geometrico e punto di riferimento ideale nei confronti del quale le bussole ideologiche sembrano smagnetizzarsi e consentire un movimento centripeto di personalità assai eterogenee... Dirigersi verso questo mondo significa certo tener conto di molti fattori ed elementi devianti, ma soprattutto fare un'operazione rappresentativa del momento in cui la politica fascista si trova al bivio tra industrializzazione e tentativo di riforma profonda della realtà rurale.
Blasetti non piace a Leo Longanesi, che in più occasioni — e particolarmente in un numero di «L'Italiano» del 1933 interamente dedicato al cinema — polemizza contro la falsità dei suoi film. Ma non piace soprattutto perché in lui, nel suo desiderio di dar vita a un'idea di cinema capace di interpretare lo spirito di nuovi tempi non c'è alcuna nostalgia e alcun invito alla violenza e c'è una misura di scala della rappresentazione dell'Italia che non coincide affatto con quella vagheggiata dai teorici di «Strapaese» e del «Selvaggio». Non può esserci nulla in comune con Longanesi e neppure con Maccari che, nello stesso anno, scrive su «Il Trastullo di Strapaese» una poesia sulla marcia su Roma in cui si dice: «Buoni zipoli sono i pugnali, / sempre rosso è il vino che cavano, / mentre s'empiono i boccali, / i moschetti fanno da zufoli. / Quando l'uva bollì nei tini / e fino a Roma ci portò l'impeto, / noi squadristi di Mussolini / s'aprì la strada di nuovi secoli».

Sotto il segno della pace

Nel cinema di Blasetti ci sono ideali e obiettivi fin da *Sole* che si sviluppano sotto il segno della pace. La campagna è per lui il fronte interno nel quale la fiamma combattentistica continua a essere alimentata, ma il ricordo dello squadrismo non gli appare determinante per fissare le foto di gruppo della nuova famiglia dell'italiano. La polemica antiborghese e anticittadina non attinge i suoi umori dalle pagine di «Strapaese», quanto piuttosto dai romanzi del Nuovo piano quinquennale sovietico, dai film di Ejzenštejn e Dovženko. Non c'è nella sua filmografia iniziale né parodia del mondo contadino, né spirito bucolico, né adozione di uno stile basso e umile. Domina piuttosto lo stile epico e si dispongono, su uno stesso registro, i motivi del prolungamento della guerra e della lotta, della purificazione, della rinascita e del ritorno all'ordine e di una serie di nuove imprese degne dell'epica. Dalla bonifica delle paludi alla redenzione delle terre, al mutamento dei processi lavorativi, alle battaglie del grano, Blasetti tenta di interpretare lo spirito dell'animo ruralista del regime allargando poco alla volta il suo sguardo e tentando di cogliere i nuovi ritmi di lavoro.

***1860*, il capolavoro.**

Nell'impresa dei Mille di *1860*, aperta da una didascalia che dice «Da quarant'anni un esercito senza una fede contro un popolo senza un capo», egli coglie la genesi dello spirito del fascismo in perfetta sintonia con le interpretazioni del Risorgimento di Gioacchino Volpe e Giovanni Gentile e, in fondo, realizza con questo film la consacrazione ufficiale della continuità d'intenti e d'azione tra Garibaldi e Mussolini. In *1860* Blasetti definisce una ritmica, una metrica, coordinate visive e spaziali lungo cui, in seguito, si muoveranno registi come Visconti, De Santis, Germi, De Sica... Il film che ci pone di fronte alla massima inclusività dello sguardo del regista, alla sua capacità di far coesistere, sullo schermo, più dimensioni temporali, più voci, più linguaggi. Alla sua capacità di variare il metro rappresentativo nei confronti dei vari soggetti della storia dilatando il ruolo di figure finora mai iscritte nel racconto storico, ma anche le misure di scala in senso umano, sociale, ideologico e quelle dei rapporti tra politica nazionale e politica europea.
Con *Vecchia guardia* queste misure di scala sembrano ridursi. È come se qualcosa si fosse incrinato e al desiderio di celebrazione dell'epica e dell'ascesa al potere del fascismo subentrasse una meditazione più privata, piena d'ombre e di dubbi sui costi da pagare, sulle lacerazioni nel tessuto sociale, sull'improvvisa caduta di un consenso nei programmi del regime che finora aveva sempre sostenuto il cammino del regista. Il ricordo dei giorni che precedono la marcia su Roma più che un periodo glorioso gli pare quasi un viaggio all'interno di un incubo.

Blasetti ha vissuto, come si è capito, con grande libertà e anticonformismo la sua militanza fascista. Se da una parte lo vediamo esultare per la presenza di Mussolini a una proiezione di *Sole* («Il capo del governo, il duce, Mussolini, ha visto il mio film! Il capo del governo, il duce, Mussolini, ha elogiato il mio film e i concetti ai quali si ispira. Il mio orgoglio di lavoratore italiano non poteva attendersi mai tanto») dall'altra lo vediamo rifiutare, in modo deciso, qualsiasi tentativo di controllo dirigistico nei confronti della produzione da parte del governo e deludere le attese del regime nei momenti culminanti. Vi sono pochi appuntamenti in cui l'opera di Blasetti è sintonizzata con il ritmo di marcia del regime e varie occasioni in cui invece segue vistosi andamenti centrifughi. Rispetto a molti intellettuali contemporanei e più giovani di lui i cui rapporti ambigui col fascismo sono stati rapidamente dimenticati, Blasetti ha saputo e voluto comunque, in ogni occasione, assumersi tutte le responsabilità delle sue convinzioni, ma la sua biografia rivela che non si è mai servito della tessera fascista per raggiungere obiettivi personali. Questa tessera gli è sembrata, poco alla volta, tanto più il regime si avviava verso la guerra, di un peso insopportabile. E il fascismo lo ha sempre guardato con sospetto, spesso facendogli il vuoto intorno per le sue amicizie poco raccomandabili. Ha inseguito, a suo modo, una coerenza morale e professionale ed è rimasto fuori negli anni Trenta, come nel dopoguerra, da qualsiasi logica di lottizzazione politica e di spartizione del potere culturale. Ha continuato a far film lavorando con la tecnica del *go and stop*, conservando e innovando, ma ha saputo mantenere lo spirito della scopritore di nuove terre e del pioniere anche quando si è reso conto che il cinema del dopoguerra aveva ormai preso altre direzioni rispetto alle sue. Anche quando non ha più fatto l'andatura il suo contributo è stato importante.

Lo spirito nazional-popolare

«La cosa che mi rende più fiero di *1860* è di aver associato il parmigiano che parla col toscano, col romano, col siciliano». Così dichiarava Blasetti molto tempo fa dimenticando di aggiungere il veneto che parla col siciliano e il romano che parla col tedesco e il francese. In una fase in cui il fascismo tenta di affermare una maggiore unità linguistica comprimendo il ruolo dei dialetti Blasetti esalta la varietà delle parlate regionali e fa assumere al pastore siciliano Carmeniddu il punto di vista ideologico dominante del film. Grazie a lui, e all'influenza di Emilio Cecchi, un personaggio popolare in un film italiano dei primi anni Trenta non solo occupa il centro della scena, ma parla, esprime giudizi, ha un ruolo dominante agli effetti dello sviluppo positivo degli eventi

Alessandro Blasetti sul set di *Tempi nostri* con, dall'alto: Vittorio De Sica; Sylvie e Michel Simon (il prete); Sophia Loren.

Alessandro Blasetti con Carla Gravina, allieva del corso di recitazione al Centro sperimentale di cinematografia.

storici. La mescolanza linguistica, l'irruzione di campi semantici molto allargati e la nettezza e novità del punto di vista fanno di questo film un passaggio e un riferimento obbligato per il cinema degli anni Quaranta.

Come si è detto, Blasetti posa l'occhio dietro alla macchina da presa per la prima scena di *Sole*, ordina di iniziare le riprese... ed è subito autore. Raggiunta la maturità senza dover compiere tutto un cursus di formazione professionale, grazie alla sua disponibilità e irrequietezza (già con il suo secondo film *Resurrectio* — finalmente in corso di restauro da parte della Cineteca nazionale in vista di una ristampa — si introduce una svolta rispetto alla tematica ruralista) si dimostra capace di realizzare qualsiasi tipo di film e adattare il suo stile a qualsiasi esigenza. Non solo. Pur entrando nel mito registico per il suo temperamento sanguigno e dittatoriale sa piegarsi alle esigenze della sceneggiatura e dell'attore giungendo ad annullare quasi del tutto il proprio peso registico. In tutto il suo cinema, che può apparirci come un esemplare testo delle morfologie dell'era del trionfo registico, Blasetti punta a raggiungere il livello ottimale di tutti gli elementi, dalla scenografia alla recitazione, alla fotografia e al montaggio, anche a costo di molte rinunce personali.

Essere autore per lui significa anche realizzare al meglio ogni tipo di soggetto e alternarsi, senza troppi complessi, nel ruolo di comandante in capo e in quello di gregario. Il suo mondo non sempre è congruente con le scelte narrative ed espressive. Spesso

resta del tutto esterno al lavoro stilistico e realizzativo. Eppure in tutta la sua opera c'è una difesa dell'integrità professionale che raramente si trova in egual misura in registi che, con molto opportunismo, diventano presto i falsificatori di se stessi e dei loro temi.

Se non vi fossero altre buone ragioni per pensare agli effetti e alla durata della sua opera nel cinema italiano ritengo che almeno due aspetti possano e debbano essere studiati con strumenti di filologia comparata allo scopo di stabilire in modo più corretto di quanto non si sia fatto finora le ascendenze e ramificazioni del grande albero genealogico del cinema italiano dagli anni Trenta in poi. Blasetti lavora su più piani nello stesso tempo: la sua lezione sul set continua in modo del tutto naturale nel magistero della scuola fondata nel 1932 e nelle aule del Centro sperimentale dal 1936. Finora si è studiato il magistero dei grandi registi quasi esclusivamente alla luce delle loro opere e all'ombra lunga della lezione idealistica trascurando di vedere come materialmente comunicavano e cercavano di garantire una continuità al loro sapere. Blasetti, oltre a mettersi alla testa del piccolo esercito del cinema italiano negli anni Trenta, ha tentato anche di trasmettere ad altri le sue conoscenze in modo sistematico e regolare. Ha sempre avuto una grandissima fiducia nei giovani e nella superiorità dei capitali intellettuali su qualsiasi altra forma di capitale statale o privato. Fin dall'indomani della legge del 1930 ha continuato a opporsi a ogni forma di assistenzialismo e di sostegno interessato da parte dello stato nei confronti del cinema.

È stato un uomo capace di dar vita a grandi e piccoli sogni, di inseguire i quattro passi di Gino Cervi tra le nuvole e di ascoltare il rumore delle scarpe nuove di Fabrizi in *Prima comunione*. Ha saputo guardare micro e macrorealtà, prestare attenzione a suoni impercettibili e allontanare e distogliere l'attenzione dal suono di fanfare della guerra incombente. Ha insegnato a pensare in grande, a rischiare, a concepire grandi sfide, ma anche a sapersi accontentare e adattare alle circostanze. Ha difeso i principi ma si è piegato sempre all'etica della situazione, rinunciando senza rimpianti alle proprie convinzioni.

Dal punto di vista del modello cinematografico complessivo a cui ha dato vita, le sue ceneri oggi sembrano del tutto disperse e di nessuna utilità pratica. Dal punto di vista della volontà di far cinema a dispetto di ogni forza contraria, della capacità di inventarsi nuovi mestieri e guardare ottimisticamente in avanti progettando una quantità di mondi possibili, c'è da augurarsi che qualcosa del suo esempio e del suo spirito possa continuare a scendere e a trasmettere energie e speranze a quel piccolo esercito di giovani che ancora oggi guarda al cinema come alla terra promessa.

SAGGI

RIPENSANDO BLASETTI

Lui, lui, lui... e la tv

Claver Salizzato
Vito Zagarrio

Il 'contenitore' della storia

Perché Blasetti arriva alla televisione? — si chiedeva Angelo Guglielmi nel corso della tavola rotonda sul regista scomparso organizzata dal Centro sperimentale di cinematografia[1] —. Perché ha ormai esaurito la sua carica innovativa, le sue motivazioni rispetto al cinema, perché non ha più niente da dire dopo quaranta anni di mestiere? Oppure perché, in maniera opposta, attraverso il cinema ha scoperto tutto, inventato tutto, e ha bisogno di nuovi strumenti per indagare la realtà; anzi perché «il cinema italiano ha scoperto, attraverso Blasetti, tutte le sue carte, dal realismo al grande film in costume, al neorealismo, alla commedia all'italiana, alla fiction di carattere documentario...»?
Sono forse vere ambedue le ipotesi. C'è, nella televisione di Blasetti, una certa stanchezza del regista e dell'uomo che in qualche modo intenerisce e ammorbidisce l'immagine del dittatore con gli stivali. L'inizio degli anni Sessanta spiazza in qualche modo il *mythmaker* di un'altra Italia; la rinascita moderna del cinema dei Fellini, degli Antonioni e dei Visconti costringe un po' ad alzare le mani il propugnatore antico di quella 'rinascita' italiana. Non a caso, in uno dei suoi programmi più significativi, *Gli italiani del cinema italiano*, Blasetti attinge a piene mani a *Rocco e i suoi fratelli* e alla *Dolce vita*, due film alla svolta dei Sessanta che ben rappresentano sia la nuova società sia il nuovo immaginario collettivo italiani. Di fronte a questa nuova generazione del cinema, Blasetti passa il testimone — non da sconfitto, però, ancora titolare della 'corona' — e ricicla le sue energie e le sue fantasie nel nuovo mezzo televisivo. Ma è vero anche che la televisione rappresenta lo strumento potenzialmente più adatto a sollecitare e veicolare quelle fantasie

[1] A. Guglielmi, *L'incontro con la tv*, relazione alla tavola rotonda "Per Alessandro Blasetti", organizzata dal Centro sperimentale di cinematografia l'11 marzo 1987.

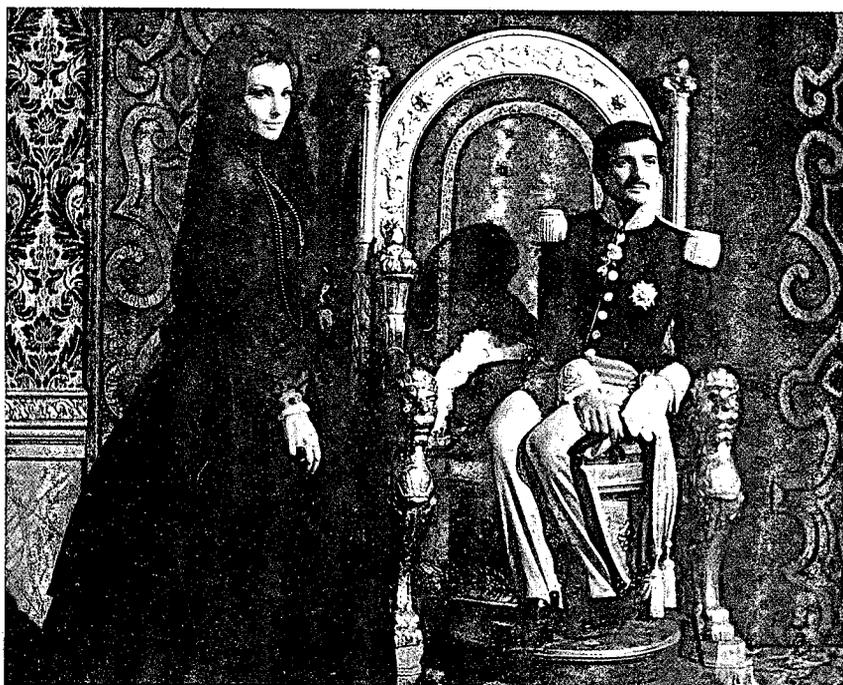
ed energie. La televisione italiana, ancora adolescente, incontra l'anziano demiurgo che le si accosta con tenerezza e ingenuità paterna. Blasetti è un padre, anzi, meglio, un nonno che usa la scatola televisiva come una scatola delle meraviglie; una scatola che racconta pezzi di storie reali, sogni, favole, morali della favola. Blasetti diventa protagonista (è lui stesso, infatti, che presenta i programmi e li conduce, *anchor man* affettuoso e chiarificatore), si mostra col suo volto e la sua voce, a interpretare se stesso — come in *Bellissima* — e a incarnare l'immaginario medio degli italiani. Si alza ad affabulare, raccontando storie come davanti al camino; oppure sale in cattedra, a spiegare, insegnare, ammonire; o ancora monta su una tribuna, guardando nella telecamera, puntando il dito sul pubblico, a parlare di filosofia del vivere quotidiano, di ragioni della nostra storia, di destini del mondo e di quello che al mondo gli è più caro: il cinema.
Avviene, insomma, in Blasetti, un processo simile a quello osservato in un altro 'grande vecchio' del cinema, Frank Capra, che (passando attraverso i documentari seriali di *Why We Fight*) alla metà degli anni Cinquanta approda alla televisione (la serie per la Bell Telephone più il fantascientifico *Reaching for the Stars*). Come Capra, Blasetti arriva alla televisione in maniera 'naturale', esplicitando una sua propensione didattica, una sua necessità realistica. I due maestri sentono il bisogno di registrare il nuovo mondo che hanno di fronte e di spiegarlo a se stessi, oltre che agli altri; in questo senso il documentario (la serie bellica di Capra, i vari cortometraggi di Blasetti, che in questo senso precede il collega americano, con *Assisi*, 1932) è il passaggio obbligato per una diversa osservazione della realtà. Ma se il punto di partenza è la realtà oggettiva, quello di arrivo è, al contrario, la realtà immaginata o sperata: per tutti e due è la fantascienza (*Reaching for the Stars*, 1964, *Racconti di fantascienza*, 1978).
La differenza tra i due registi è semmai che, mentre Capra rinuncia definitivamente alla fiction, optando per nuovi strumenti didascalici — come l'animazione —, Blasetti usa la fiction (e soprattutto la minifiction) per meglio approfondire un angolo, un segmento del suo discorso. Altra differenza è la 'presenza' dei due maestri: mentre Capra 'scompare' per necessità didattiche e lascia il posto a una tradizionale figura di conduttore (ad esempio, Frank Baxter in *Our Mr. Sun*, in *Hemo the Magnificent* e in *The Strange Case of the Cosmic Rays*), Blasetti si propone invece con forza, quasi a ribadire quell'"io, io, io... e gli altri" (un problema di identità e di rapporto col pubblico, e col mondo) che annota il Blasetti degli anni Sessanta.
In questo senso, la televisione di Blasetti ricorda la *golden age* della televisione americana, quella degli anni Cinquanta che sostituiva il

camino ("Fireplace Theater"), che prendeva il centro del salotto, che arrivava alle famiglie in modo discreto e paternalistico, prendendo gli spettatori per mano e guidandoli attraverso discorsi, racconti, percorsi. Nella *live television* delle origini, un conduttore, un volto familiare (pensiamo a Fred Astaire nella "Alcoa Hour") entrava nelle case in modo 'familiare' e proponeva un 'contenitore', all'interno del quale si poteva vedere un *anthology drama*, uno spot pubblicitario, una gag in diretta.
La televisione di Blasetti non è più in diretta, ma della diretta conserva la *naïveté*, la fragilità e il fascino dell'impianto, la freschezza e la franchezza dei discorsi. Anche Blasetti tende a entrare nelle case come un volto familiare (un nonno che ordina e rimprovera, ma che si è raddolcito con gli anni e i nipoti), a garantire con la sua presenza fisica la bontà del prodotto offerto al pubblico (in questo senso è molto vicino all'"Alfred Hitchcock Presents", dove la bonaria fisicità di Hitchcock enfatizza e insieme demistifica il medium televisivo). Blasetti si pone dunque come amichevole demiurgo rispetto al suo pubblico e costruisce un semplice 'contenitore', uno scheletro narrativo che poi riempie di spezzoni di immaginario: una breve fiction, una pagina letta, un colloquio improvvisato, un'intervista per la strada, uno sketch in studio. Il demiurgo diventa così alchimista della realtà; ne ruba tutti i suoi molteplici aspetti, li fa esplodere e poi li ricompone cercando di trovare un senso, adattandoli a sé e alla propria sensibilità.
L'esempio più interessante è quello dei *Racconti di fantascienza*, in cui Blasetti compone in modo originale questo puzzle di elementi. Prendiamo la seconda puntata, dedicata ai robot: Blasetti in studio introduce l'argomento su cui ruoterà la puntata (il rapporto dell'uomo con la materia) e dà subito la sua interpretazione, tutta 'umanistica' e filosofica, della fantascienza; poi 'storicizza' il tema ricorrendo al cinema e alla televisione (il cavallo meccanico di Leonardo nel *Leonardo* televisivo di Castellani, e il robot di *Metropolis* di Lang); dà la parola a un attore (Arnoldo Foà) che assume il ruolo di una guida deuteragonista, che colloquia con la prima e legge pagine di fantascienza. Come un siparietto, si apre una minifiction; è tratta — la scelta è significativa — da *I sosia* di Ray Bradbury, un maestro della fantascienza 'sottile' e problematica; lo stile è semplice e diretto, l'uso dello zoom dimostra il totale adattamento ormai di Blasetti alle necessità di speditezza del mezzo televisivo. Si chiude il breve episodio girato con le telecamere e si apre una breve citazione da film: è *Omicron* di Gregoretti, anche in questo caso una 'fantascienza' sui generis e dichiaratamente sociale. Si ritorna in studio, nel 'salotto' dove si discorre amabilmente di Asimov, interpretando le tre leggi della robotica come un'utopia umana («l'immagine allo specchio dell'uomo»). Un

attore legge un brano da Robert Scheckley, poi Blasetti introduce un nuovo mini-episodio telefilmato (anche questo di taglio filosofico, *Ultimi riti* di Charles Beaumont, su un robot che chiede l'estrema unzione). E infine rientra l'elemento comico, con uno sketch di fantapolitica, protagonisti Pippo Franco e Ugo Gregoretti: un «matto» sano che si dichiara «assassino» perché ha «assassinato la proprietà» e messo in crisi la società dei consumi.
Ci sono, come si vede, molte delle componenti di Blasetti e sicuramente tutte quelle del Blasetti televisivo: la 'guida' paterna, la necessità della Storia, la ricerca di una filosofia della vita, il rapporto tra l''io' e il pubblico, il didascalismo a sfondo sociale, l'ideologia progressista — anche se populista —, l'attaccamento alla realtà, l''arte di far ridere' come strumento per meglio penetrare quella realtà.
Stessa struttura a 'contenitore' in *Storie dell'emigrazione*, dove repertorio, fiction, voce fuori campo di Blasetti si mescolano creando una 'pasta' narrativa e anche visiva estremamente interessante. Pellicola e nastro elettronico, repertorio d'epoca e intervista da telegiornale, immagini 'rubate' e messa in scena rigorosa: non è documentario, non è fiction, non è inchiesta giornalistica; è un genere nuovo, che nasce dal mescolamento dei generi e che spiazza chi crede, per un attimo, di poterlo definire. Ad esempio, in una puntata si parla della tragedia di Marcinelle, il crollo di una miniera in Belgio; lo stile è quello dell'inchiesta, graffiante, aspra, dai toni di denuncia sociale. Ma ecco che una sequenza riporta al cinema e a emozioni di tipo cinematografico: Blasetti in persona, ripreso di quinta, un microfono in mano, saluta gli italiani superstiti; gli passano davanti uno per uno, prima di rientrare nella miniera della morte, le facce sporche, gli occhi scavati, e recitano frettolosamente cognome, nome, paese d'origine. Blasetti stringe a una a una le mani di questi agghiaccianti fantasmi della miniera...
In *Storie dell'emigrazione* Blasetti è presente con tutte le sue energie, filmando personalmente, facendo filmare dai suoi collaboratori, e poi mescolando il tutto con un sapiente montaggio (sta forse soprattutto nel montaggio l''autorità dell'autore'). Da notare, in *Storie dell'emigrazione*, l'uso del dialetto e la sottolineatura degli accenti regionali (vedi *Parlamento 1895, o Proclama a Gagliano*), che rimandano direttamente a *1860*. Sia nel 1933 sia nel 1972 Blasetti usa il dialetto come strumento unificante della realtà e della storia, come effetto di 'realismo' e come *statement* ideologico sull'Italia e sugli italiani. Che poi sono i motivi conduttori, i motori di tutta la televisione di Blasetti: in *La lunga strada del ritorno, Gli italiani del cinema italiano, Napoli 1860: la fine dei Borboni*.
Sono percorsi diversi ma simili che puntano a scoprire la realtà contemporanea nei suoi angoli più riposti, a ricomporre questi

segmenti di realtà in una storia più vasta, a rintracciare dentro questa storia i percorsi individuali e collettivi degli italiani. Gli esempi più lampanti sono i programmi dove probabilmente Blasetti più si identifica, perché sono dedicati al cinema: *Gli italiani del cinema italiano*, appunto, e *L'arte di far ridere*.
Il cinema è, come abbiamo visto, un segmento di immaginario essenziale nella televisione di Blasetti, che usa i film in maniera contestuale e acontestuale, diegetica e extradiegetica, per parlare cioè del testo filmico stesso o per 'usarlo' come riflesso e rappresentazione di un periodo storico, di una dinamica della società; in *Napoli 1860: la fine dei Borboni* Blasetti si autocita, montando un esterno di *1860*; in *Racconti di fantascienza* usa, come abbiamo visto, brani di film; in *Storie dell'emigrazione* mescola la sequenza cinematografica al documentario e spesso traveste la 'realtà' da 'documento'. Ma in *Gli italiani del cinema italiano* e in *L'arte di far ridere* il 'gioco' avviene sul corpo dello stesso cinema. Blasetti smonta e rimonta sequenze celebri, «massacra» — è una sua espressione — i film (ha l''autorità' per permetterselo), ne ricava una sua linea ideologica, un suo filo estetico, una sua dinamica storica.
Blasetti fa storia senza volerlo, anzi rifiutando dichiaratamente di farla. Significativa, da questo punto di vista, è la sua presentazione della prima puntata di *Gli italiani del cinema italiano*. Dopo una serie di interviste a personaggi celebri che osannano il cinema italiano, Blasetti interviene da una sorta di tribunetta (il set e uno studio televisivo) a chiarire il taglio della trasmissione: «Fare un *bilancio* e non una *storia*, non un'*antologia*, perché comporterebbe un giudizio critico che un regista non può avere nei confronti dei suoi colleghi (...). I film *si sono selezionati tra loro*, invece, per un *criterio storico*, in senso diverso, non per date di produzione (il che avrebbe fatto comunque *storia*, senza volerla fare), ma secondo le date degli avvenimenti storici dei quali i film si occupano». Il bilancio, continua Blasetti, vuol dire «l'adesione e la partecipazione degli italiani del cinema italiano ai problemi, ai drammi, alla vita del nostro paese».
Si tratta di una filosofia della storia un po' contraddittoria, che tuttavia chiarisce bene l'approccio di Blasetti alla società, al cinema, alla televisione[2]. Mentre rifiuta lo storicismo, nega la

---

[2] A proposito del far storia in televisione, interessante l'osservazione di Guglielmi, nel convegno citato, a proposito della *Battaglia di Culloden* di Watkins. Blasetti studia, e assimila, il metodo di 'storia in diretta', come vista da una cronaca televisiva, lanciato da Watkins. In *Napoli 1860: la fine dei Borboni* è usato lo stesso metodo, con un intervistatore immaginario che dà la parola ai protagonisti della vicenda. Da notare comunque che l'idea era stata proposta dalla televisione americana della *golden age* con il programma "You Are There".

La lunga strada del ritorno.
Sopra, Rosita Torosh e Bruno Cirino in *Napoli 1860: la fine dei Borboni.*

«storia di lunga durata», crede impossibile una «storia del cinema», ha fiducia in una storia più quotidiana, fatta di eventi minimi, di individui («italiani» e non «Italia»...), di realtà celate. Il cinema, sganciato dalla sua cronologia, diventa uno strumento forte, manipolabile e manipolante, che serve a disegnare un grande affresco, visivo e morale, della realtà italiana. Ecco che allora Blasetti gioca in maniera straordinaria con sequenze di film note e meno note, libero dalle necessità accademiche di identificare i film e di dar loro una graduatoria di merito; il cinema italiano diventa un grande puzzle, un gioco di montaggio creativo e affascinante, la "storia di un italiano" (l'operazione è stata rifatta, appunto in tempi più recenti, da Alberto Sordi), o le storie di molti italiani. Stessa alchimia della moviola in *L'arte di far ridere*, dove Blasetti conduce il gioco di persona, dal consueto studio, dando la parola ad alcuni ospiti ('come se' fossero in studio; le interviste sono in realtà realizzate in un momento separato), collegando tra di loro sequenze tratte dal cinema e dalla televisione (ad esempio, *Natale in casa Cupiello* di Eduardo). Ritorna il 'salotto'[3], ritorna la 'familiarità televisiva', con punte tragicomiche che oggi risultano amare: è il caso di un ironico dialogo sulla morte (degli altri) tra Blasetti e Marcello Marchesi a proposito di Marotta e di Paolo Stoppa nell'*Oro di Napoli*.
È sul cinema, dunque, che il Blasetti televisivo si esprime più a suo agio, è lì che la sua presenza appare profetica. Nello stesso anno in cui Rossellini gira *L'età del ferro* e inaugura il lungo ciclo televisivo (1964), Blasetti realizza il suo film televisivo sul cinema, *Gli italiani del cinema italiano*. È un «bilancio», come lui dice, di un ventennio, ma anche un testamento spirituale. Blasetti passa in rassegna i film che sono rimasti nella memoria e nell'immaginario collettivi, rende omaggio agli autori che ne sono stati gli artefici, e fa il proprio bilancio di uomo e di regista[4]. Si confronta con le nuove generazioni di cineasti, con la nuova realtà civile, e capisce che il suo tempo è passato. "Io, io, io... e gli altri" incarna questo confronto, questo

---

[3] Il 'salotto' e il 'contenitore' erano concepiti in sceneggiatura. Ce lo conferma Lucio Mandarà, sceneggiatore di molte delle mini fiction di *Storie dell'emigrazione* e dei *Racconti di fantascienza*, oltre che autore di *Napoli 1860: la fine dei Borboni* (intervista registrata il 3 aprile 1987). Blasetti aveva carta bianca nella strutturazione dei programmi e nella stesura dei testi.

[4] «Se per Blasetti non è più pensabile un intervento sul cinema o anche sulla televisione — c'è di mezzo la vecchiaia e le strutture mutate — resta la presenza. Carico di bagagli, lo sguardo comunque avanti, incapace di rinunciare, Blasetti è nel cinema italiano una figura propiziatoria» (A. Aprà, *Blasetti regista italiano*, in A. Blasetti, *Scritti sul cinema*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 85-86. Tra i testi antologizzati, da notare alcune interessanti riflessioni sulla televisione (cfr. pp. 339, 366-399).

ripiegamento a indagare su se stesso. Blasetti passa la mano (e tende la mano come in quella sequenza della miniera sopra citata); ma lascia la sua eredità al cinema, e alla televisione.
Nella conclusione del programma, infatti, alla fine della sesta puntata, Blasetti usa la tribuna televisiva per fare un vero e proprio discorso sullo «stato delle cose» del nostro cinema. Ne elenca i pregi storici, ne enfatizza i successi produttivi («al di là di ogni merito artistico, che non riguarda questa trasmissione»), mette a confronto la vitalità di ieri con la pochezza dell'oggi. Usa la televisione *contro* il cinema, o almeno contro una certa situazione di stallo del cinema che già si avverte. Il cinema è un grande fiume — è la metafora finale di Blasetti —; nel fiume sono tante le 'scorie', ma se il fiume scorre in piena, nessuno si accorge delle scorie; esse vengono a galla quando il fiume è in secca. E nell'augurio di un pieno rifluire di questo grande cinema, Blasetti si congeda, profetizzando i futuri percorsi dei suoi eredi: «Concludo» dice Blasetti «e non posso diversamente, senza aver rivolto un ringraziamento al cinema italiano, all'Anica, all'Unitalia, al Centro Sperimentale, da un lato, e alla televisione, dall'altro, augurando loro quella leale, reale, franca collaborazione, utile ad entrambi, che credo questo ciclo di trasmissioni abbia cominciato a dimostrare».
La televisione esiste.

(vito zagarrio)

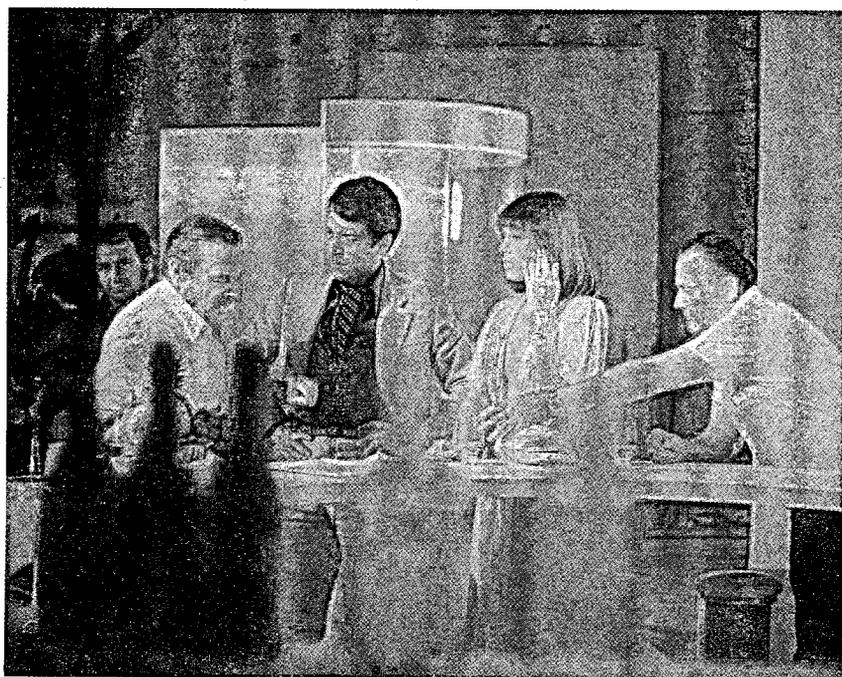
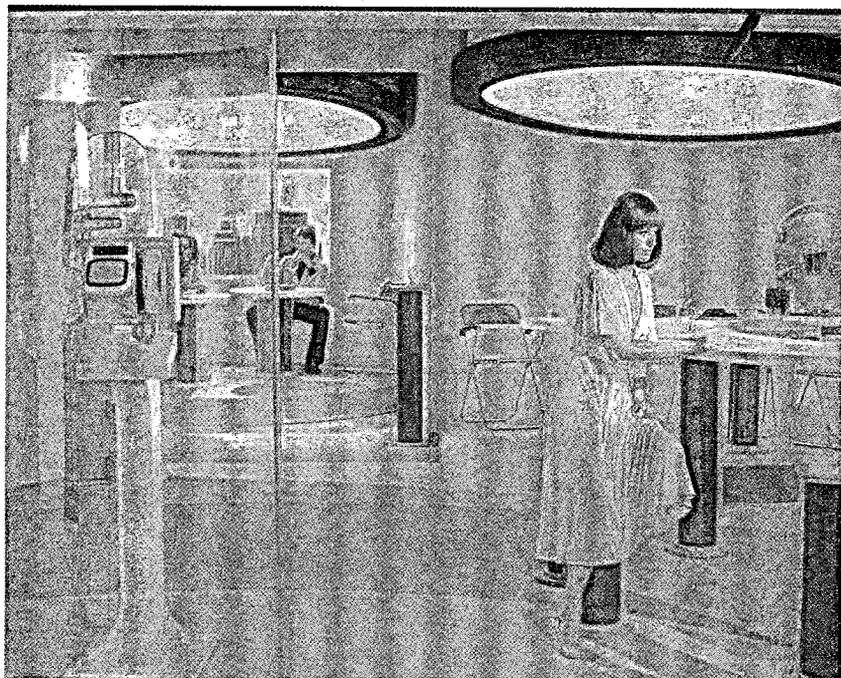
L''autorità' dell'autore, innanzitutto

Innanzitutto in cima ai titoli, Alessandro Blasetti: «Accettai la responsabilità di firmare la direzione della *Lunga strada del ritorno* per la tv quando ebbi la certezza che avrei potuto mantenere il controllo della trasmissione dal primo all'ultimo istante, che avrei potuto realizzarla, cioè, con i mezzi del regista cinematografico, pur se un ben diverso criterio avrebbe dovuto guidarmi per la destinazione cui era diretta l'opera (...). Importante mi sembra l'affermazione [di Pasolini] secondo cui la televisione non esiste. La televisione non esiste se *si*[5] concorda con quello che ho detto io e cioè che il controllo di una inchiesta o di un'opera poetica deve appartenere a chi la fa (...). Desideravo concludere dicendo che la televisione è perfetta quanto è perfetto il cinema»[6].

---

[5] A. Blasetti, dall'intervento alla tavola rotonda *Cinema e televisione: influenze reciproche*, Grosseto, 1962.

[6] Il corsivo è redazionale e sta per "Pasolini".

Soprattutto, quindi, bisogna partire da Blasetti, dalla sua concezione, teorica e pratica, del cinema, dall'"opera' (non i film, ma le idee dietro e in testa ai film) di cui egli, nel corso della sua carriera, si è reso portatore e interprete unico, per riuscire a inquadrare nella giusta angolatura, e a comprendere, in ciò che di altro e di diverso ha da comunicarci, il rapporto, durato a tappe per circa un ventennio, fra il cineasta, il *director* all'americana dei tempi autarchici, e appunto la neonata, ma poi sempre più esperta, macchina televisiva. Un rapporto, come detto, quanto mai esteso, nel tempo e nello spazio (iniziato nel 1960, si esaurisce soltanto alle soglie degli anni '80, con un considerevole monte ore di ascolto e un cospicuo numero di programmi all'attivo: dal documentario tipo *La lunga strada del ritorno* del 1962 o *10 giugno 1940* del '70, al film di montaggio, come *Gli italiani del cinema italiano*, 1964; dall'inchiesta del genere *Storie dell'emigrazione*, 1971, o *L'arte di far ridere*, 1973 e 1976, allo sceneggiato, *Napoli 1860: la fine dei Borboni*, 1970; dall'adattamento di testi altrui come *Racconti di fantascienza*, 1978, alla regia teatrale, *Melo cotòn*, 1967; e così via), quanto mai problematico — ed emblematico — per qualità e metodo di lavoro (la prima contaminazione, in assoluto, fra grande e piccolo schermo e, inoltre, da parte di un 'maestro' dal valore già consolidato e riconosciuto, al coronamento ormai della propria filmografia), di certo per niente casuale, né distratto.
E partire dall'uomo di cinema, muovendo dalle sue parole sulla televisione sopra citate, significa rifarsi a due concetti fondamentali del pensiero blasettiano, riconsiderare, a distanza, sotto una nuova luce, due costanti di quel sistema: l'«autorità» dell'autore, com'egli stesso ha voluto definirla un giorno, la responsabilità, tecnica e morale, di colui cui si deve l'atto creativo del film (o del messaggio 'poetico' per immagini), il principio del regista-artefice-padreterno o semplicemente del regista-sintesi; e il 'realismo' della messinscena, come spesso gli è stato attribuito (neo-realista ante litteram), il gusto del mimetismo e della ricostruzione, quella tendenza ricorrente a 'mostrare' senza filtri e senza finzione le cose della vita e del quotidiano (comprese le favole e la Storia).
Blasetti e la televisione trovano qui, nella rilettura, anche cinematografica, di questo doppio asse, le loro 'influenze reciproche', i loro motivi conduttori: attraverso la televisione (ma, si badi bene, non attraverso lo *strumento* elettronico, bensì tramite la sua specificità etica ed estetica) il 'verbo' blasettiano diventa palese, si fa 'corpo', rendendo in tal modo subito manifesti i congegni segreti del proprio cinema, illuminandone le quinte e mettendo stavolta in mostra 'se stesso' (non solo metaforicamente, ma in persona, davanti al pubblico) più che le proprie 'creature', l'Io rispetto alla sua proiezione.

Alessandro Blasetti sul set dei *Racconti di fantascienza* con Catherine Spaak e Orso Maria Guerrini.

È in questa circostanza, dunque, che ci si esprime e ci si chiarisce il senso, forse mai tanto evidente come adesso, del Blasetti 'autore', del Blasetti 'manifattore', ed è ancora qui, nell'impostazione empirica e ideologica dei suoi programmi televisivi, che Blasetti stesso, fuori campo, spiega meglio che altrove la misura da dare ai due termini, non dissimile da quanto egli ebbe a ribadire qualche tempo fa a proposito della *Corona di ferro*, non dissimile quindi dal suo spirito e dal suo essere cinematografici: «No, il direttore d'orchestra non partecipa, si limita a dirigere gli altri, convoglia gli altri alle sue idee. Il regista non convoglia gli altri, convoglia se stesso, e fruisce degli altri secondo le proprie idee, fa proprie le idee altrui»[7].
In ciò, e nient'altro di più o di meno, risiede la tanto discussa 'autori(ali)tà' blasettiana, che egli si riprende, come una rivincita, come una bandiera abbandonata sul campo di battaglia, nel lungo periodo televisivo: qui non è (come non è mai stato) semplicemente un De Mille, un direttore di 'impianti', un 'esecutore' (*executive* sarebbe un vocabolo più appropriato), bensì un autentico 'concertatore', il principio di ogni elemento, quello che dà forma, unifica le collaborazioni, le utilizza al loro massimo grado, cosciente del carattere collettivo di un'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ma anche della natura individuale di ogni vera creazione. Lo notiamo soprattutto in *L'arte di far ridere* e *Racconti di fantascienza* (benché poi lo si possa riscontrare dappertutto): Blasetti è l'Io narrante, il polo d'attrazione (nel primo caso tutto si svolge in una saletta di proiezione dove Blasetti intrattiene e sente i vari ospiti — da René Clair a Fellini, da Zavattini a Franchi e Ingrassia, da Sordi a Manfredi, da Achille Campanile a Dino Risi, ecc. — pone i quesiti, interrompe con i filmati, trae le conclusioni; nel secondo caso, spalleggiato dall'attore — Arnoldo Foà — funge da guida attraverso la materia, suggerisce percorsi, dirige gli sketch, mette in scena, come in un montaggio cinematografico, per affinità, semplifica e sintetizza), il centro vitale dello spettacolo, è, in un'immagine, «Io, io, io... e gli altri», tutt'uno con il team che coordina, nel medesimo istante al suo servizio e al suo comando. Ecco, l''autore' blasettiano: ha il nome in cima ai titoli (non c'è un programma che non riporti, prima di tutto, la paternità, inventiva e registica, di Blasetti) — come recita il titolo di un'autobiografia di Frank Capra, *The Name Above the Title*, che Blasetti considera «uno dei cinque inventori del cinema»[8] — controlla la «trasmissione dal

[7] Intervista ad Alessandro Blasetti in *La corona di ferro, un modo di produzione italiano*, a cura di C. Salizzatò e V. Zagarrio, Roma, Di Giacomo, 1985.
[8] Ibidem.

primo all'ultimo istante», usufruisce degli altri, ma usa sempre la prima persona singolare. La televisione rende giustizia al 'metodo' Blasetti: realizzare un'opera per il grande schermo significava, per lui, un minuzioso lavoro di preparazione, di 'ascolto'; un serrato carteggio in cerca d'indizi, di consigli, di 'scalette' preventive, di trattamenti a più mani, fino alla sua 'composizione', la sceneggiatura e il film; realizzare un programma per la tv significa ora convogliare, nello stesso modo, le idee altrui a un unico scopo, a un unico fine, farsene interprete, *artefice*, appunto.
È a questo punto che s'innesta il secondo termine di quel 'lessico' blasettiano che abbiamo cercato di mettere in evidenza: Blasetti realista, Blasetti *neo*-realista? No, meglio, Blasetti violentatore della fiction, provocatore della realtà, a metà strada fra la drammatizzazione del reale e il realismo del dramma, eppure mai 'verosimile', mai 'hollywoodiano'. Dunque, Blasetti *umanista*, soprattutto, alla testa di un ideale *new deal* italiano, come Capra (ancora lui) di quello americano, poeta dei sentimenti, a volte magari paternalista, Padre sempre, anch'egli convinto di quanto la vita sia 'meravigliosa' (pensiamo ai film: *Retroscena*, 1939, *Un'avventura di Salvator Rosa*, 1940, lo stesso *Quattro passi fra le nuvole*, 1942, *Prima comunione*, 1950, ecc.).
Anche qui, nei suoi lavori televisivi, risulta tutto molto più scoperto, evidente, un 'diario in pubblico': prendiamo, come esempio, *Storie dell'emigrazione* dove il gioco, il rimando tra la *realtà* e la *fiction* — coppia di elementi puri del cinema blasettiano — tra il realismo storico della fiction e la finzione della realtà storica, è continuo, senza soluzione. Si apre su una sequenza di facce, volti scavati, autentici, di emigranti in un treno, ma immediatamente il documento diventa, senza preavviso, messinscena: l'ambiente è lo stesso (uno scompartimento di seconda o terza classe) 'ricostruito' (la 'ricostruzione' storica è un aspetto ricorrente del Blasetti televisivo) in studio, dove cantanti folk (si riconoscono Otello Profazio, il duo di Piadena) hanno preso il posto dei veri personaggi, ne interpretano la parte, per il breve spazio di una ballata. Più avanti, le immagini di repertorio che illustrano la vicenda di famosi italiani d'America, Frank Capra (sopra tutti, indizio di quel filo sottile Capra-Blasetti che dicevamo), Rudy Valentino, Fiorello La Guardia sindaco di New York, Enrico Fermi, Arturo Toscanini, si trasformano senza strappi, o meglio, potremmo dire 'entrano' in uno sceneggiato, il *Proclama a Gagliano*, tratto da *Cristo si è fermato ad Eboli*, e subito dopo in un nuovo inserto di fiction intitolato *Parlamento 1895*, dove deputati dell'epoca (Andrea Costa del Psi, Antonino di San Giuliano, Francesco Crispi e altri) dibattono il problema delle colonie.
Blasetti dunque cambia registro, usa la scena e la strada mischian-

dole, confondendole, amalgamandole, dà vita a un 'mondo' la cui misura è la Storia, ma la cui rappresentazione passa impercettibilmente attraverso l'intervento di un *media* (la pellicola, la *mise en scène*, il repertorio e, innanzitutto, l'Autore). In *Gli italiani del cinema italiano* egli fa anche qualcosa di più, quella Storia su cui poggia il suo 'mondo', la forza, la manomette, la subordina alle proprie esigenze (così come ne subordina alle proprie esigenze la rappresentazione, operando, nei film che utilizza per narrare vent'anni dell'Italia post-bellica, tagli, giunte, intromissioni di voci off, a seconda dei bisogni e delle necessità) quando, in apertura di trasmissione, spiega il criterio adottato nella scelta del materiale cinematografico («cioè, non le date di produzione dei singoli film, perché questo avrebbe comunque fatto storia, anche non volendo farla»).

Dunque, Blasetti non vuole «fare storia» (tutto considerato, non l'ha mai fatta neppure al cinema, come testimoniano, ad esempio, *La corona di ferro* e *La cena delle beffe*, entrambi del 1941), la sua sembra più un'operazione meta-storica, al di sopra degli eventi, anche qui 'in cima ai titoli'. Egli ama, come dicevamo, la 'ricostruzione' (risultato finale di un passaggio sempre presente nelle opere blasettiane: l''ispirazione' e l''impostazione' storiche), ama lo 'sceneggiato' della Storia, come si può ben notare in *Napoli 1860*, dove il suo umanesimo nel tratteggiare la figura di Franceschiello (non a caso affidato all'abilità interpretativa di un Bruno Cirino) ha la meglio sulla consulenza di Gaetano Arfè. La mimesi della Storia come mimetismo della realtà.

Dunque, Blasetti 'drammaturgo', Blasetti 'demiurgo' fa tutt'uno con il suo 'realismo', anzi, *sono* il sangue e le vene del suo 'realismo', che prevede per esempio, anche in film come *Quattro passi fra le nuvole*, la partecipazione di un architetto della tempra di Virgilio Marchi. L'ultima 'frontiera' blasettiana, su questa pista, è infatti la fantascienza, il deliberato sconvolgimento del tempo e della realtà, in una dimensione dove, però, entrambi godono ancora della loro iniziale plausibilità. Il gioco raggiunge, qui, il suo apice massimo: scardinati gli schemi, Blasetti torna alla messinscena di 'se stesso'.

La televisione non esiste[9].

(claver salizzato)

[9] Ringraziamo per la collaborazione Angelo Guglielmi, Stefano Balassone, la sig.ra Maria Pizzi della Rai, e soprattutto Mara Blasetti, senza il cui aiuto questo saggio non avrebbe potuto essere scritto. Per le fotografie si ringraziano Lucio Mandarà e Bandini R.P.A.

RIPENSANDO BLASETTI

Dossier "I tre moschettieri"

a cura di **C.S.** e **V.Z.**

È il settembre 1942, sono passati poco più di due anni dallo scoppio della guerra fascista. Alessandro Blasetti, dopo *Quattro passi fra le nuvole*, sta lavorando sul set di *Nessuno torna indietro*, quando una lettera di Oreste Biancoli, sceneggiatore, scrittore di teatro, uomo di cinema e amico del regista, gli comunica che «il commendator Scalera desidererebbe stringere» con l'autore acclamato della *Corona di ferro* (senz'altro uno dei film di più consistente impegno finanziario per quell'epoca), «un contratto triennale per due film all'anno, di cui uno di grossa mole spettacolare, tipo "Moschettieri" e "Novantatré"».
È così che nasce il progetto di portare sullo schermo *I tre moschettieri* dal romanzo di Dumas. Blasetti accetta, firma il contratto mandatogli da Michele Scalera, convoca sceneggiatori, 'consiglieri' abituali, collaboratori (Zucca, Novarese, Steno e l'architetto Marchi, già suo scenografo per *La corona* e *Quattro passi fra le nuvole*), chiede indicazioni, seguendo quello che è da tempo un suo 'metodo' brevettato, (un meccanismo perfetto, oliato fin nei minimi particolari, che va dalle consultazioni preliminari per il tratteggio di uno schema generale dell'opera al trattamento, sovente accompagnato da lunghe lettere di consigli che personaggi come Solaroli, Chiarini, Volpicelli e altri gli scrivono su sua richiesta, a una sceneggiatura pignola, precisa in ogni sua parte, allo studio di costumi e scene, e così via). Tocca anche al giovanissimo Carlo Lizzani, il quale, avendo recensito favorevolmente *Teresa Venerdì* su «Roma fascista», viene invitato a stendere una pre-sceneggiatura (che qui pubblichiamo) in chiave prevalentemente umoristica del libro dumasiano.
Alla fine Blasetti stila il primo "Schema definitivo della divisione della materia per il film" e completa una sceneggiatura mastodontica in due volumi, anche su pressante invito del direttore di produzione Franco Magli (in data 20 luglio 1943). Ma la guerra incalzante, i bombardamenti alleati sempre più fitti che costringono a chiudere la maggior parte dei teatri di posa romani, l'8 settembre alle porte e, forse, una piccola-grande polemica interna sulle retribuzioni (ma sarebbe lungo ricostruire l'intero episodio, lo

lasciamo come ipotesi presunta), fermano la macchina, relegando per sempre *I tre moschettieri* fra i documenti d'archivio.
È qui che l'abbiamo ritrovato, fra le carte private (sono tante e meriterebbero di essere studiate con più attenzione, esaminate con più spirito critico, vagliate e rese pubbliche, come ci ripromettiamo di fare in un prossimo futuro) di un uomo mai pago, sempre sulla breccia, 'interventista' di vecchio stampo, vulcano di pensieri e azioni, attivo fino all'ultimo, energico e vitale, scrupoloso catalogatore di se stesso. Aiutati, in quest'opera di scavo e d'immersione, da una guida infaticabile e sempre disponibile, custode di un vero e proprio 'tesoro' nascosto, Mara Blasetti.
È qui, siamo convinti, che bisogna cercare, alla base dell'iceberg, per non fermarsi a formule ormai iterate, benché ancora funzionanti, per avviare finalmente una 'rilettura' del lavoro blasettiano, rinnovare i metodi, svecchiare gli strumenti di scandaglio. Qui bisogna cercare i sogni, i progetti, le idee mai realizzate (anche queste, tante, e tutte interessanti), gli ingranaggi 'confidenziali' del sistema, le strutture centrali e recondite di un edificio apparentemente tutto in luce. Nel *caveau* di un Blasetti segreto, di un Blasetti sconosciuto.

"I tre moschettieri": il contratto

Roma, 4 Settembre 1942

Caro Blasetti,

Il Comm. Scalera è rientrato da Milano e, come d'accordo, ti ho cercato telefonicamente per fissare un ultimo colloquio. Ma non essendo riuscito a comunicare con te né a casa né a Cinecittà ho deciso di scriverti per meglio chiarire tutti i punti.

Il Comm. Scalera desidererebbe stringere con te un contratto triennale per due film all'anno, di cui uno di grossa mole spettacolare tipo "Moschettieri" e "Novantatré", e l'altro più modesto, non in senso artistico, ma di proporzioni.

Per tale forma di contratto, diciamo così, d'esclusiva ti verrebbe corrisposto uno stipendio mensile da fissarsi di comune accordo sulle basi contrattuali degli altri registi di primo piano vincolati in simile modo da altre case produttrici.

In subordinata il Comm. Scalera, qualora tu non accettassi tale forma, è disposto a fermarti con un contratto sempre triennale per un film all'anno, primo dei quali dovrebbe essere "I tre moschettieri" da realizzare entro il 1943.

Per il compenso, esso sarà stabilito di comune accordo sulla base della cifra corrisposta ad altri registi, come Camerini e Genina, in seguito ad accertamento fatto presso la Direzione della Cinematografia.

In merito a questa seconda forma di contratto, tu dovresti dare alla Scalera film la priorità nella scelta delle date d'inizio di ogni film, escluso il primo avendo tu già stretto impegni con altre case per il 1943.

Tale priorità di date consiste nel riservare a noi il periodo primaverile ed estivo, epoca in cui è più sicuro lavorare in esterni, non solo, ma darebbe la possibilità alla nostra complessa organizzazione di preparare e fissare con assoluta certezza la lavorazione di ogni tuo film.

Non ti nascondo che il Commendatore, per riposare fra i due famosi guanciali, preferirebbe concludere con te un contratto secondo la prima formula dei due film ogni anno. Comunque nell'un caso come nell'altro, sia per la scelta dei soggetti che per la loro preparazione letteraria, noi seguiremo i tuoi desideri giovandoci dell'opera delle persone a te gradite.

Resta anche inteso che all'atto della conclusione dei nostri accordi, ben volentieri il Commendator Scalera ti verserà l'anticipo che tu richiederai, a te necessario, come mi hai detto per un lieto avvenimento alla cui gioia, come amico, partecipo di tutto cuore.

Resto in attesa di una tua risposta e ti saluto molto caramente.

Oreste Biancoli

Roma, 14 Novembre 1942

Al Sig. Dr. Alessandro Blasetti
Roma

A seguito dei ns/ accordi verbali, resta convenuto quanto segue:

1) Noi Vi assumiamo per la regia di due film da iniziarsi entro e non oltre la seconda quindicina di Maggio 1943, tratti dal romanzo "I tre moschettieri" di Alessandro Dumas, o per altri soggetti da scegliersi di comune accordo, con l'impegno da parte Vs/ di compiere tutto quanto il lavoro necessario per la preparazione, esecuzione e montaggio del film sino alla consegna della copia campione, perfettamente sincronizzata, di ciascuno dei due film.

2) Voi Vi atterrete scrupolosamente al piano di lavorazione che sarà stabilito d'accordo con noi.

Per quanto riguarda l'esecuzione dei film Voi avete ampia scelta di interpreti e collaboratori; resta però inteso che Vi consulterete con noi e che qualora, a ns/ giudizio, il personale da Voi scelto presentasse difficoltà di scritturazione o esigenze non eque troverete adeguate sostituzioni.

3) Voi Vi obbligate ad eseguire il tutto nel più breve tempo possibile. Per il lavoro suddetto Voi resterete impegnato per i mesi di: Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre, Novembre, mentre fin d'ora vi impegnate di eseguire il lavoro di preparazione e di sceneggiatura.

4) Durante l'esecuzione delle riprese Voi terrete presente su ns/ indicazione, l'eventualità di disporre di un secondo negativo. Voi curerete senza maggior compenso anche la dizione francese per questo secondo negativo. In caso invece di una versione francese, con attori diversi da quelli italiani per gli stessi ruoli, Vi sarà corrisposto un compenso a parte.

5) Voi Vi impegnate a collaborare fattivamente all'esecuzione delle sceneggiature.

6) Voi curerete a che durante l'esecuzione sia proceduto al montaggio dei film in modo che subito dopo girato, in pochi giorni si possa procedere al taglio del negativo.

7) Voi ci cedete ogni e qualsiasi diritto che possa competerVi come regista e come collaboratore alla sceneggiatura ai sensi della legge sui diritti di autore con le sue eventuali modifiche e rinunciate ad ogni azione nei ns/ riguardi in dipendenza della realizzazione dei film.

8) In corrispettivo delle Vs/ prestazioni Vi corrisponderemo la cifra globale forfettaria di L. 500.000. = (cinquecentomila) che Vi sarà versata nella maniera seguente:

£.	*100.000.*	=	*(centomila)*	*alla firma del presente impegno;*
»	*25.000.*	=	*(venticinquemila)*	*al 31/12/42*
»	*25.000.*	=	*(venticinquemila)*	» *28/2/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	» *1/6/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	» *1/7/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	» *1/8/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	» *1/9/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	» *1/10/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	» */11/43*
»	*50.000.*	=	*(cinquantamila)*	*alla consegna della copia campione di entrambi i film.*

Nelle cifre suindicate è compreso ogni e qualsiasi lavoro straordinario comunque effettuato in ore diurne, notturne, feriali e festive, nonché ogni rimborso per le spese che eventualmente incontrerete per le Vs/ prestazioni.

9) Resta inteso che tutte le spese di trasporto per recarVi dall'alloggio sul luogo di lavorazione sono a Vs/ carico. In caso di lavorazione fuori stabilimento con pernottamento e sempre che noi non provvediamo direttamente al vitto e all'alloggio, Vi corrisponderemo una diaria di L. 250 (duecentocinquanta) giornaliere oltre il rimborso spese di viaggio in 1a classe.

10) Voi accettate di prendere a Vs/ carico esclusivo tutte le tasse ed aggravi derivanti dal presente contratto, eccetto il 2% tassa entrata.

11) Per l'inadempimento degli obblighi contrattuali d'ambo le parti resta fissata una penale di £. 500.000. = (cinquecentomila) senza pregiudizio dei maggiori danni.

12) Nel caso di mutamento delle attuali condizioni (rebus sic stantibus) per difficoltà di lavorazione o di programmazione dei film in generale, o limitatamente ai film di gran costo (anche dal punto di vista delle possibilità di copertura), resta inteso che entro un mese dall'inizio del primo film, Vi potremo comunicare nell'ipotesi generale lo scioglimento reciproco di ogni impegno e nell'ipotesi parziale la commutazione dei due film in altri due di minor costo scelti di comune accordo. Nella prima ipotesi, ossia scioglimento totale del rapporto, le somme da Voi incassate al momento della ns/ disdetta resteranno a Voi acquisite ed a noi resterà del pari acquisito il lavoro di preparazione e sceneggiatura dei film.

13) In nessun caso a nessuna delle due parti è fatto lecito interrompere le prestazioni contrattuali per nessun motivo, neppure per preteso inadempimento dell'altra parte. In tal caso le parti si limiteranno a rivolgersi alla Direzione

Generale della Cinematografia o alle competenti Autorità Sindacali per ottenere la risoluzione del contratto.

14) Durante il periodo del presente impegno (beninteso in quanto gli infortuni avvengano durante la lavorazione) sarete da noi assicurato contro gli infortuni nella misura di £. 1.000.000. = (un milione) per il caso di morte e proporzionali per i casi di invalidità permanente e invalidità temporanea, e Voi ci esonerate fin da ora da ogni e qualsiasi responsabilità.

Vogliate confermarci la presente in segno di accettazione e distintamente vi salutiamo.

Michele Scalera

Roma, 1 Maggio 1943

Caro Blasetti

Da quanto mi viene riferito da varie fonti, sembra che il film "Nessuno ritorna indietro" debba protrarre il suo periodo di lavorazione, per cui l'inizio dei "Tre moschettieri" sarebbe ritardato.

Nessuna difficoltà da parte mia, essendo anche io produttore, che l'inizio dei "Tre moschettieri" possa ritardare di una quindicina di giorni sul termine previsto dal nostro contratto. Ma se questo termine dovesse essere notevolmente superato, lei comprende le difficoltà in cui verrei a trovarmi.

Ed è per questo che quotidianamente sollecito il nostro Biancoli, perchè d'accordo con lei, provveda alla scelta degli attori e metta fretta agli sceneggiatori. Da parte mia, sia pure a stenti, sto provvedendo all'approviggionamento dei materiali occorrenti.

Ora desidero una sua parola che mi tranquillizzi e che mi consenta di impegnare l'architetto e quegli attori che ha già prescelti.

Caro Blasetti, è necessario che lei si ricordi un pò di me e dei nostri Moschettieri, nei quali lei porterà la ventata del suo fresco entusiasmo ed io ho riposto tanta fede.

Con viva cordialità,

Michele Scalera

Roma, 20 Luglio 1943

Preg. mo Dott. Alessandro Blasetti
Roma
via Lazio, 9

Allo scopo di concretare il programma futuro di lavoro dello Stabilimento e nella speranza che le condizioni ce lo consentiranno, La prego di volermi comunicare possibilmente con esattezza la data di consegna della sceneggiatura definitiva dei due episodi "Tre moschettieri".

Voglia calcolare che dal giorno di questa consegna devo passare la sceneggiatura ai tecnici che dovranno provvedere ad una rapida preparazione.
Distinti saluti

Il Direttore di produzione
Franco Magli

16 Agosto 1943

Egregio commendatore,

Franco [Magli, direttore di produzione della Scalera Film, *n.d.r.*] mi ha comunicato la sua intenzione di sospendere "I tre moschettieri" pur ultimandone la preparazione (sceneggiatura, bozzetti, costumi, scenografia).

Nel prenderne atto, La prego disporre per la sospensione dei pagamenti che mi sono dovuti in base al contratto fra noi e che saranno ripresi quando ci accorderemo, a Sua richiesta, per la realizzazione. Frattanto io proseguirò ugualmente il mio lavoro, che sarà ultimato entro un paio di mesi circa, insieme ai miei collaboratori Zucca, Novarese, Steno e Marchi con i quali la Sua amministrazione vorrà prendere separati accordi per la sistemazione dei loro contratti.

Lieto comunque che Ella continui pur sotto limitazioni cautelari a mantenere in efficienza i Suoi teatri e che quindi non segua la corrente poco edificante che con le prime bombe si è determinata nel nostro campo, La saluto molto cordialmente,

Alessandro

"I tre moschettieri": criteri seguiti per la prima riduzione e idee per la sceneggiatura

De "I tre moschettieri" ad una lettura attenta si salva ben poco. Il romanzo è fiacchissimo nelle parti drammatiche, moltissime delle quali assolutamente ridicole (come quella ad esempio della decapitazione di Milady ecc.), tutto costruito a grossi colpi di scena di cui parecchi nemmeno ben calcolati sia pur solo dal punto di vista del mestiere (vedi l'arrivo all'ultimo momento dei diamanti, i ratti di Costanza Bonacieux due o tre, le cui origini e conseguenze si perdono chissà dove.

Dumas si salva dove pone mano alla pochade, o quando si fa sostenere da certa ironia se non distaccatissima almeno tale da permettergli una caratteriz-

zazione ben precisa: quella del personaggio di D'Artagnan assai umano specialmente all'inizio, e la costruzione di certe scene gustosissime come quelle in genere della vita quotidiana dei moschettieri.

Questa parte migliore può esser la matrice di un film: questa parte più un elemento importantissimo, che nei Tre moschettieri è spessissimo enunciato ma in realtà mai esteticamente (ed anche tecnicamente assai di rado) risolto: l'amicizia.

Ogni tanto Dumas ci ricorda che i quattro sono grandi amici, ma l'amicizia durante la lettura del romanzo né si vede né si sente. Per D'Artagnan che va in Inghilterra gli amici rimasti per la strada sono l'ultimo pensiero l'adesione dei tre alle idee di D'Artagnan è puramente meccanica. Dei tre, la figura di Porthos specialmente, è supremamente grigia. E questo soltanto come esempio. Non che consigli di fare dei tre moschettieri dei personaggi dalla psicologia complicatissima, ma che non manchi almeno in loro un sentimento che li ravvivi e li renda umani e quindi simpatici: l'amicizia! Queste sono naturalmente idee per la sceneggiatura, in questa scaletta mi sono dovuto accontentare di accentuare soltanto esteriormente l'importanza dell'elemento amicizia. Alla fine della prima parte D'Artagnan salva i suoi amici. Nella seconda i tre salvano D'Artagnan.

In questo fatto c'è ripetò soltanto l'invito ad una elaborazione che approfondisca il testo in questo senso.

Tenendo presenti le necessità del cinema ho semplificato i rapporti tra i vari personaggi e tra gli avvenimenti, e per questa ragione ho apportato al racconto molte modificazioni.

Ho attenuato il tono drammatico di alcune scene non perché in Dumas non siano riuscite, questo non significherebbe assolutamente nulla, ma perché di questo film mi sembra che Blasetti dovrebbe fare qualcosa di molto vicino, come spirito al "Salvator Rosa". Circa le gesta dei quattro amici non ho avuto alcun timore di esagerare (vedi l'ultima avventura: la cattura delle navi, che del resto studiata accuratamente in sede di sceneggiatura può diventare logicissima).

Se i moschettieri oltre a dirle in questo film, le guasconate, le facessero, mi sembra che non sarebbero poi molto incoerenti rispetto a sé stessi e contribuirebbero a caratterizzare il film nei limiti ben definibili di un suo 'certo' tono. Anche il finale è cambiato. Costanza non muore. Il finale infatti mi sembra già reso alquanto triste dalla separazione dei quattro amici (specialmente se, durante il film veramente amici essi sono stati).

Carlo Lizzani

PRIMA PARTE - PRIMO TEMPO

1. D'Artagnan, a cavallo del suo ronzino, è diretto a Parigi. Non gli mancano che poche leghe da percorrere quando si vede sorpassato da una carrozza in cui ha modo di scorgere per un attimo il volto di una donna assai bella. La carrozza è scortata da due cavalieri. Quando la carrozza è ad un centinaio di metri da lui, proprio alle soglie di X, una borgata,

sbucano dalla strada quattro uomini a cavallo, che cercando di sopraffare i due della scorta, si apprestano ad impadronirsi della carrozza. D'Artagnan parte al galoppo e si precipita nella zuffa felice di poter recare aiuto ad una bella donna. Ma ecco che gli stessi uomini della scorta gli si rivoltano contro e lo stendono tramortito a terra. Il ronzino sbandato precipita dalla strada nel burrone sottostante e la spada è ridotta in pezzi.

2. Gli abitanti del luogo intanto sono accorsi. Gli assalitori si dileguano, la donna dopo aver scambiato alcune parole con lo scabino del luogo cui dice di esser perseguitata e di esser diretta appunto dal Cardinale per chieder protezione, dà ordine al cocchiere di ripartire.

3. D'Artagnan è raccolto dall'oste del luogo. Rianimatosi egli espone al buon uomo la sua situazione. Poi per raggiungere Parigi, dopo esser uscito dignitosamente a piedi dalla borgata, ad un certo punto, stanco si adatta a proseguire il suo viaggio su di un carro carico di fieno.

4. A Parigi. Anticamera di Tréville. D'Artagnan per quanto si dia arie di indifferente non può fare a meno di stupirsi ascoltando ciò che raccontano i moschettieri.

5. D'Artagnan viene ricevuto da Tréville gli espone il suo caso ed ha poi modo di ascoltare i rimproveri fatti da questi a Porthos Aramis ed Athos per i loro litigi con le guardie del cardinale.

6. Vedendo dalla finestra la donna della carrozza si precipita fuori dal palazzo ed ha modo così di urtare Athos scherzare sulla tracolla di Porthos e di offendere Aramis. La donna nel frattempo è scomparsa.

7. La donna è Milady e si recava da Buckingham, giunto anche questi da poche ore a Parigi. Milady dice a Buckingham che l'affare della carrozza è andato bene, eccetto l'intervento di uno strano tipo che stava quasi per compromettere tutto. Essa si presenterà ad ogni modo con la scusa di esser perseguitata da Buckingham al cardinale e se ne guadagnerà la fiducia. Milady notando in Buckingham, sebbene dissimulati, una certa freddezza e nervosismo lo minaccia dicendogli che se dovesse servirsi di lei per delle azioni mascheranti in fondo soltanto il suo interesse per una donna... (la regina) dovrebbe aspettarsi la sua più inesorabile vendetta. Buckingham la rassicura. I due si separano.

8. D'Artagnan in cerca di un alloggio capita presso mastro Bonacieux che ha una figlia, Costanza, che lavora per il guardaroba della Regina. D'Artagnan non tarda ad infiammarsi per Costanza.

9. D'Artagnan si reca sul luogo del duello. Gli incontri stanno per aver inizio quando intervengono le guardie del cardinale. D'Artagnan con la sua bravura si mette in ottima luce presso i tre moschettieri.

10. Il capo delle guardie del cardinale si reca da questi per protestare. Il

cardinale parla con il Re poi si ritira e riceve Milady che gli offre i suoi servigi. Richelieu accetta dicendo che la metterà presto alla prova.

11. La figlia di Bonacieux, mentre sta uscendo dal Palazzo Reale per avviarsi, approfittando della sua vacanza settimanale, a casa, viene chiamata da una dama di Corte: la Regina, che altre volte si è mostrata generosa verso di lei, ha ora bisogno del suo aiuto. Essa dovrà recarsi tutti i giorni presso il palazzo di Buckingham chiederà di Giacomo, uno dei servitori e questi le darà, se l'avrà avuta dal padrone una lettera, che porterà alla Regina.

12. Costanza si reca a casa. Domanda al padre se D'Artagnan, che non vede da una settimana sia sempre presso di loro. Il padre la rassicura. Poco dopo Bonacieux esce. Annotta. Improvvisamente tre uomini mascherati forzano la porta e cercano di rapire Costanza. In quel momento sopraggiunge D'Artagnan che aveva lasciato allora i suoi amici e mette in fuga i tre uomini.

13. D'Artagnan li insegue per la strada, ad una voce sono con lui anche Porthos Aramis ed Athos. I quattro si imbattono con alcune guardie del cardinale, che avendo interesse a salvare gli uomini mascherati, attaccano briga con i moschettieri sicuri della propria superiorità. Alcune guardie però rimangono uccise o ferite e le altre si danno alla fuga.

14. Questa volta il Cardinale fa chiamare dal Re Tréville, il quale però difendendosi con la propria parola d'onore e con quella dei suoi moschettieri fa infine cedere anche il cardinale, che sosteneva esser stati i moschettieri ad attaccare per primi le guardie, ed anzi ottiene per D'Artagnan una divisa delle guardie di Des Essarts.

15. Richelieu riceve Milady e le fa rilevare come la prima azione con cui lei avrebbe dovuto dimostrarglisi utile sia finita: con uno scacco completo. Milady cerca di scusarsi dicendo di aver avuto un nemico tanto imprevedu-to quanto scaltro. D'Artagnan. Ma la prossima volta che Costanza uscirà dal Palazzo, non se la lascerà sfuggire.

16. D'Artagnan si è appena vestito della nuova divisa e sta festeggiando la sua nomina insieme agli amici quando riceve l'ordine di prepararsi per l'indomani alla partenza: il suo corpo dovrà infatti raggiungere la Rochelle che il Re si è finalmente deciso a prendere per assedio.

17. I tre moschettieri a caccia dell'equipaggio (D'Artagnan lo ha ricevuto dal corpo). Porthos che ha tre donne: riceve da una il cavallo, dall'altra la sella, dalla terza le armi. Aramis spedisce una delle sue lettere misteriose. Athos che è ricco (ed in questo caso, avendo piena fiducia in D'Artagnan si confida con lui, e fa anche qualche accenno al suo passato) ricava il danaro che gli è necessario dalla vendita di un anello.

18. D'Artagnan che parte prima di tutti, dopo aver salutato gli amici si

reca al Palazzo Reale per salutare Costanza. I due si confessano il loro reciproco amore. Costanza per sicurezza lascia a D'Artagnan una lettera che egli aprirà *soltanto* se a lei dovesse accadere qualcosa: non prima perché in essa sono i nomi dei suoi nemici, ma anche quelli dei suoi amici, che ora non può rivelare a nessuno.

PRIMA PARTE - SECONDO TEMPO

19. Costanza ha da poco lasciato D'Artagnan — che si avvia con circospezione presso il palazzo ove abita Buckingham. Chiede di Giacomo, il quale le dice che per lei non c'è niente. Costanza rientrando si accorge d'esser seguita.

20. È infatti seguita da uno degli uomini di Milady: costui, dopo averla pedinata si reca da Milady e le dice di esser riuscito nonostante l'abilità impiegata da Costanza per sottrarsi ai suoi pedinamenti, che le sere precedenti non avevano dato alcun frutto a sapere il luogo ove essa si recava: la dimora di Buckingham. Milady comincia a intuire la verità ma vuole delle prove dirette. Essa ordina all'uomo di preparare per la prossima sera il ratto di Costanza, quello che doveva essere un saggio di abilità da offrire al cardinale in prova della sua capacità e della sua fedeltà, diviene ora per essa un fatto personale.

21. Il giorno dopo si presenta a Milady il conte di Worster il capo del partito avverso a Buckingham che le propone di entrare al servizio della sua causa: la posizione di Buckingham è oramai in Inghilterra debolissima. Milady oltre che preoccupata per la questione politica, toccata nel suo orgoglio per il tradimento (quasi certo ormai per lei) di Buckingham, non aspetta che le prove per cominciare a vendicarsi di lui, e chiede a Worster, per decidersi, ancora un giorno di tempo.

22. Buckingham da un messaggero proveniente dall'Inghilterra viene a sapere che se egli non si affretterà ad agire per i Roccellesi, comprometterà definitivamente la sua posizione. Si decide. È quasi l'ora in cui è solita venire Costanza, ordina, nel caso che venga di farla attendere e scrive una lettera di saluto alla Regina. Sia pure velate, sono abbastanza chiare in questa lettera le espressioni d'amore.

23. Costanza è appena uscita dal palazzo ove abita Buckingham che viene rapita.

24. Athos che ha saputo del ritorno di sua moglie in Francia si reca a trovarla. Le ordina di andarsene. Se quando egli tornerà dalla Rochelle non sarà partita la denuncerà o la ucciderà. Milady gli risponde sprezzante dicendo di poter contare oggi sulla protezione di personaggi assai al di sopra di lui.

25. La lettera di Buckingham tolta a Costanza (portata e rinchiusa in un monastero a qualche lega da Parigi) giunge nelle mani di Milady.

26. Buckingham si reca da Milady per salutarla ed istruirla sul suo da fare a Parigi. Milady lo accoglie furente gli dice di esser stanca dei suoi raggiri e lo minaccia; la sua vendetta non tarderà. Buckingham parte.

27. Milady offre la sua collaborazione a Worster. Questi le consiglia naturalmente di continuare la sua azione con il Cardinale per ottenerne definitivamente la fiducia ed aiutare quindi — con le notizie, che potrà avere il nuovo partito.

28. Milady dà a Richelieu la lettera di Buckingham — Richelieu la ringrazia.

29. La dama della regina che era in contatto con Costanza, non vedendola rientrare manda un servo al signor D'Artagnan per avvertirlo di aprire "quella lettera". Ma D'Artagnan, riferisce il servo, è già partito. Allora viene avvertito, attraverso un'amica comune, Aramis, che è conosciuto come amico di D'Artagnan.

30. Athos Porthos ed Aramis, insieme ad altri moschettieri partono per la Rochelle come scorta del re.

31. Il re appena giunto al campo volendo rendersi conto della situazione si fa condurre, sempre accompagnato dai moschettieri in varie posizioni intorno alla città assediata. Ritornando da una posizione avanzata, il re e la scorta vengono avvistati da una compagnia di Roccellesi in sortita per perlustrazione. I Roccellesi riconoscendo il re, tentano il colpo grosso ed assalgono il drappello. Per permettere al re di tornare incolume nelle linee gli uomini della scorta si fanno in quattro. La parte più rischiosa se la assumono spontaneamente Porthos Aramis ed Athos sì, che, mentre gli altri riescono a mettersi in salvo i tre moschettieri sopraffatti dopo una lunga difesa cadono prigionieri.

32. La notizia giunge al campo. D'Artagnan non perde tempo chiede dei volontari per liberare i compagni e in breve è alle calcagna dei Roccellesi. Ma questi sono frattanto giunti vicini alla loro città e già accorrono in loro aiuto dei rinforzi. Bisogna far presto. D'Artagnan ed i suoi uomini vincono la resistenza degli avversari, liberano i prigionieri che montano su tre cavalli liberi e ripartono. Quando i rinforzi giungono essi hanno già un certo vantaggio. I Roccellesi li inseguono per un tratto, sparano alcuni colpi, poi desistono.

33. Al campo i moschettieri e D'Artagnan vengono festeggiati.

34. D'Artagnan viene accolto per concessione del Re, nel corpo dei moschettieri.

35. Porthos organizza una cena per festeggiare la nomina.

36. Durante questa cena Aramis si ricorda di quello che doveva dire a D'Artagnan. Questi, impressionatissimo, corre al suo alloggio ed apre la lettera.

37. D'Artagnan chiama i suoi amici e li mette al corrente dell'intrigo. Il minimo che possa esser capitato alla sua Costanza è di esser stata rapita. Lo aiuteranno a metterla in salvo?
Athos Porthos Aramis gli assicurano entusiasti il loro più incondizionato aiuto. È giunta la volta, per loro di dimostrargli l'amicizia che li lega reciprocamente e di cui essi da parte sua già tante prove hanno avuto. Se finora, specialmente nell'ultima avventura si è verificata la prima parte della promessa "uno per tutti" d'ora in poi essi saranno felici di attuare la seconda: "tutti per uno".
D'Artagnan ottenuta una licenza parte immediatamente per Parigi. I tre lo seguiranno dopo poco. Anche il Re infatti dopo l'ispezione rientrerà a Parigi.

SECONDA PARTE - PRIMO TEMPO

38. D'Artagnan munito degli indizi che la lettera gli ha forniti giunto a Parigi si reca al Palazzo Reale dalla Dama amica di Costanza e viene a sapere che, realmente, Costanza è stata rapita. Del luogo finora non si è potuto saper niente. D'Artagnan in base agli accenni della lettera e ai consigli della Dama, decide di avvicinarsi a Milady.

39. Worster si congeda da Milady. Appena giunto in Inghilterra comincerà ad agire. Buckingham verrà ucciso. Un certo numero di navi, cariche di rifornimenti per la Rochelle saranno pronte presso il porto di Y. in Olanda, di lì a pochi giorni. Appena Milady avrà ricevuto dalla Rochelle la carta con le indicazioni per la navigazione e gli approdi (deve essere sfruttato infatti il porto di un'isoletta vicina, e solo indirettamente quello della Rochelle) e appena, per le informazioni che otterrà dal Cardinale avrà la sicurezza che le navi del regno non possano disturbare quelle inglesi, manderà Robert (un giovane fedele a Worster, che Worster presenta a Milady) ad Y. con la carta per dare il "via" alle navi.

40. D'Artagnan si presenta a Milady. Le dice di aver, con suo dolore, saputo appena allora il suo indirizzo, le assicura di non averla dimenticata mai dal primo giorno che la vide e le offre la protezione della sua spada, le promette infine nuove visite... Uscendo scambia qualche parola con Ketty.

41. Athos Porthos Aramis tornano. Porthos va con le sue donne, Aramis scrive delle lettere. Tutti e tre poi si fanno raccontare da D'Artagnan le ultime novità. Athos, a sapere che Milady oltre ad esser ritornata in Francia è anche implicata in quell'intrigo vorrebbe subito agire con violenza contro di lei ma D'Artagnan gli consiglia, al contrario di lasciarla stare, sì, che agendo con libertà possa scoprire non soltanto lei ma anche

coloro che stanno dietro di lei. D'Artagnan infatti ha già cominciato a sospettare che Milady non agisca proprio "del tutto" a favore del Cardinale.

42. Robert, che da Worster ha avuto anche altri incarichi di spionaggio sta rientrando in casa quando alcune guardie (la sua attività è stata scoperta) tentano di arrestarlo. Approfittando di una seconda uscita riesce a fuggire. Si reca da Milady e le annuncia la sua partenza. Infatti a Parigi non può più rimanere. Lei stessa, così, appena avrà i dati necessari per far muovere le navi dovrà raggiungerlo a Calais.

43. D'Artagnan venendo a trovare Milady si incontra con Robert. Poco dopo, mentre sta parlando con Milady si presentano alcune guardie. Chiedono a Milady se non sia stato da lei un uomo "così e così". Milady nega pur essendo incerta se D'Artagnan lo abbia visto uscire. Le guardie perquisiscono poi si scusano ed escono.
Milady resasi conto del pericolo che c'è dalla parte di D'Artagnan cambia rapidamente tattica e si fa cavare di bocca da D'Artagnan ciò che a questi interessa di più, il luogo ove è trattenuta Costanza. Naturalmente Milady ha già delinato un piano ed il luogo che indica a D'Artagnan (Un convento, in Inghilterra) è diverso da quello vero.

44. Uscendo dalla stanza di Milady Ketty innamorata e gelosa avendole D'Artagnan detto che la donna rapita da Milady era sua sorella, pur di allontanare D'Artagnan da Milady, gli rivela il luogo ove realmente Costanza è nascosta. D'Artagnan doppiamente insospettito dall'incontro con Robert e dall'inganno di Milady corre dai suoi amici.

45. I quattro decidono di andare innanzitutto a liberare Costanza. Sono forniti della parola d'ordine, che Ketty ha detto a D'Artagnan, ed Aramis, per mezzo della sua amica troverà un rifugio per Costanza.

46. Il cardinale riceve la notizia della morte di Buckingham ma contemporaneamente il capo della polizia gli fa una relazione su quanto è accaduto negli ultimi tempi e gli espone i suoi sospetti sull'esistenza, anche a Parigi, di individui agenti contro Buckingham ma sempre a favore de La Rochelle e dell'Inghilterra.

47. Il cardinale chiama Milady e la ringrazia per la sua attività e cerca poi interrogando Milady con abilità di trovare qualche elemento che possa convalidare quei certi sospetti del capo della polizia...
Milady para subito il colpo consigliando il Cardinale di guardarsi non soltanto dai Roccellesi ma anche dai nemici che ha in casa.
Quel D'Artagnan ad esempio non ha cessato di disturbare la loro azione e di intrigare. Quasi certamente ha dei rapporti col nemico. Fra poco tenterà anche di raggiungere l'Inghilterra.
Il cardinale rimane dubbioso. Poi uscita Milady dà ordine affinché D'Artagnan, appena giunto a Calais venga arrestato.

48. D'Artagnan ed i suoi amici giungono al convento ove è rinchiusa Costanza. Costanza viene ceduta loro contro la parola d'ordine e D'Arta-

gnan può così finalmente riabbracciarla felice. Tutti si recano presso la villa delle signore amiche d'Aramis e dopo un giorno di sosta ripartono per Parigi.

SECONDA PARTE - SECONDO TEMPO

49. Milady, che nell'ultimo incontro con il Cardinale è riuscita a sapere qualche notizia della flotta, appena ricevuto da La Rochelle la carta con le indicazioni per l'approdo delle navi con i rifornimenti, parte per Calais per prendere gli accordi con Robert.

50. I moschettieri arrivano a Parigi. D'Artagnan si reca da Milady Ketty gli dice che è partita diretta a Calais. Gli spiega inoltre, per quanto ella ne sa quale sia la missione di Milady.

51. D'Artagnan viene chiamato dal Cardinale. Si consiglia con gli amici e pensano sia meglio per ora non dire niente a nessuno dei piani di Milady. Non avendo prova non sarebbero creduti.
Agiranno da soli ed avranno sicuramente meno ostacoli da superare.

52. Il Cardinale riceve D'Artagnan, lo loda per i suoi atti di coraggio ma lo mette in guardia contro certi entusiasmi... che lo potrebbero portare oltre il lecito. D'Artagnan accetta la predica.

53. I quattro partono al galoppo per Calais. A qualche chilometro da Calais raggiungono la carrozza di Milady. La seguono con maggiore circospezione.

54. Appena entrato in Calais alcune guardie si fanno contro D'Artagnan dichiarandolo in arresto per ordine del Cardinale. I quattro sfoderano le spade e D'Artagnan riesce a fuggire e a non perdere così le tracce di Milady. Le guardie persuadono i tre rimasti a non resistere. Non sono banditi di strada, le loro divise di guardie sono autentiche, il mandato di cattura è regolarmente vistato dal Cardinale e porta il titolo: per diserzione... Porthos Athos Aramis, si meravigliano ma debbono cedere.

55. D'Artagnan vede entrare Milady in una casa. Egli salta nel giardino che la circonda e si mette a spiare da una delle finestre.

56. Milady si incontra con Robert, gli dà la carta e le istruzioni. In quel momento piomba nella stanza D'Artagnan e con la pistola in pugno. Milady dà in un grido di rabbia. Robert tenta di reagire ma infine deve cedere le carte — approfittando d'un momento di distrazione di D'Artagnan gli fa saltare la pistola di mano. Ai due non rimangono che i pugni e Robert ha quasi il sopravvento perché da buon inglese sa ben menare le mani.

57. Le guardie del cardinale avendo rintracciato D'Artagnan irrompono proprio quando questi avuto modo di recuperare la spada, uccide Robert. Le guardie arrestano D'Artagnan. Milady le ringrazia di averla liberata da quel furfante. Rimasta sola, tuttavia si vede perduta. Robert morto, le carte in mano a D'Artagnan: le cose entro lo spazio di pochi giorni non potranno non venire in chiaro. Non le rimane che il tempo di salvare la sua pelle. Correre a Parigi prendere altre carte, gioielli e fuggire.

58. D'Artagnan viene rinchiuso nella prigione di Calais.

59. Athos Porthos Aramis — dopo aver finto di uscire da Calais come per tornare a Parigi. A sera rientrano in paese. Forzano la prigione e liberano D'Artagnan. Questi espone il suo piano agli amici. Egli andrà ad Y si presenterà al comandante delle navi per Roccellesi come la persona inviata da Milady, esibirà la parola d'ordine e la carta, poi durante il viaggio cercherà di trattenersi col solo capitano nella cabina di questi, quando saranno giunti nei pressi di Calais lo minaccerà colla spada alla gola e gli farà pronunciare i comandi necessari per far finire le navi sotto i cannoni del porto. Le navi, da trasporto e non armate, potranno esser quindi catturate da pochi uomini. Porthos Athos ed Aramis informeranno il capitano del posto e faranno sì che si prepari ad accogliere il bottino.

60. D'Artagnan raggiunge per via di terra Y. Esegue secondo il piano esposto al n. 59.

61. I tre moschettieri persuadono il capitano del porto di Calais, incredulo, a prendere le misure per catturare le navi condotte da D'Artagnan.

62. Le navi vengono catturate.

63. Mentre il capitano del porto sta elogiando i moschettieri sopraggiungono le guardie del cardinale che per la terza volta tentano d'arrestare D'Artagnan. Il capitano si interpone e chiarisce tutto. Le guardie si persuadono. Anzi perché Milady possa esser acciuffata (è stata vista dirigersi verso Parigi) e D'Artagnan non incontri ancora resistenza nel Cardinale, le stesse guardie accompagneranno lui ed i suoi amici per testimoniare subito della loro lealtà e lasciar così loro mano libera.

64. Milady a Parigi fa pressione su Richelieu per ottenere un lasciapassare per l'Olanda. Il cardinale è incerto. Per non perdere tempo Milady si reca a casa, fa preparare la carrozza e distrugge alcune carte.

65. I moschettieri giungono a Parigi. Vanno dal Cardinale. Tutto è chiarito dalle stesse guardie.

66. Milady viene sorpresa ancora in casa. Vistasi presa si uccide.

67. Athos dopo questa scena ancora impressionato, si congeda dagli amici: il periodo di tempo che si era ripromesso di passare nei ranghi dei moschettieri è terminato. Anche Aramis e Porthos sono incerti.

68. D'Artagnan ed Aramis si recano presso le signore ove è nascosta Costanza.
... E sulla via del ritorno sono soltanto in due: D'Artagnan e Costanza. Aramis tra le armi la tonaca e la sua misteriosa amica ha preferito quest'ultima.

69. Appena giunti a Parigi Costanza trova una lettera della Dama sua amica e D'Artagnan un invito del Cardinale.

70. Costanza viene presentata alla Regina. Questa scambia con Costanza poche parole meste sul passato e comunque la ringrazia e le dona un bellissimo anello.

71. D'Artagnan riceve dal Cardinale un brevetto di tenente dei moschettieri.

72. D'Artagnan offre il brevetto a Porthos. Ma anche questi poiché la più facoltosa delle sue amiche è divenuta vedova è deciso ad abbandonare le armi. D'Artagnan raggiunge Costanza a casa.
Di tante avventure restano come ricordo tre cose: un anello, un brevetto e l'amore di D'Artagnan e di Costanza.

"I tre moschettieri": schema definitivo della divisione della materia per il film

1. Risate dei paesani di Meung. Le risate sono causate da D'Artagnan che arriva cavalcando il ronzino giallo. Rochefort da una finestra della locanda ride a più non posso vedendo D'Artagnan. «Cosa avete da ridere, signore?». Rochefort continua a ridere. Reazione di D'Artagnan. A D'Artagnan si spezza la spada. Ridda degli sguatteri. Colpi di spiedo nel sedere. Piedi che calpestano una lettera: «Al signor di Treville».

2. Anticamera del signor di Treville. Presentazione dei moschettieri come Dumas. D'Artagnan ricevuto da Treville. «Scusate un momento, giovanotto...». Entrano Porthos e Aramis e poi entra Athos ferito. Rimproveri di Treville ai tre. I tre escono. «Ah, c'eravate anche voi...». Scena Treville D'Artagnan. «Eccovi del denaro per ricomprarvi la spada... Chi ve l'ha spezzata?». «Vi dirò: è stato in duello con...». Vede uomo di Meung dalla finestra e corre via.

Scendendo si incontra con i tre moschettieri e li sfida a duello, come in Dumas.

3. Mentre D'Artagnan insegue l'uomo di Meung si imbatte nella rivista. Gli capita vicino un tale (Planchet) che gli fa da "vox populi" spiegandogli: «Quello è il Re... Quella è la Regina... Quello è il Cardinale... Quelli sono i moschettieri del Cardinale...». Mentre la Regina passa e sorride a tutti, fa un sorriso più personale che D'Artagnan prende per sé mentre era diretto a Costanza che è dietro di lui e che egli non vede. Finita la rivista, D'Artagnan vede Costanza: *coup de foudre.* Sta per seguirla, ma da dietro Costanza, uscente da un portone, riecco l'uomo di Meung. D'Artagnan lo insegue. Un braccio lo ferma: è quello di Athos. «Giovanotto, dove andate? È già passata l'ora dell'appuntamento...».

4. Scena ai Cappuccini con i tre moschettieri come in Dumas. «Scusate se non posso servirvi tutti...». Sguardo ironico dei moschettieri a D'Artagnan che si accorge di non avere la spada. Gliela presta Aramis. D'Artagnan incrocia il ferro con Athos, ma ecco le guardie del Cardinale. «Sono proibiti i duelli, quindi in guardia, messeri!». D'Artagnan ridà la spada ad Aramis. Inizio duelli: D'Artagnan combatte col bastone lasciato da Aramis. Le tre benemerenze ai tre moschettieri: lancia una spada a Porthos che ha spezzato la sua, infilza Bernajoux che stava per uccidere Athos e lascia il primato ad Aramis facendo finta di essere ferito alla mano. Viene accolto nel "Uno per tutti, tutti per uno".

5. Anticamera di Richelieu: vi è giunta la brutta nuova della sconfitta delle guardie del Cardinale che tra poco verrà a sapere tutto. Si sentono altre cattive notizie da comunicare al Cardinale. Si viene a sapere che Richelieu quando è allegro si liscia i baffi, quando è arrabbiato si liscia la barba. Risultano la potenza del Cardinale e il terrore che tutti ne hanno. Finalmente con Rochefort entriamo dal Cardinale. Si liscia i baffi. Più cattive notizie gli si danno, più si liscia i baffi. Anche la notizia della sconfitta di Bernajoux gli serve: potrà andare dal Re con l'aria di chi ha da fare delle rimostranze. «È stato un certo D'Artagnan...». «Non mi interessa... Sarà un cialtrone qualunque...». Rochefort esce ed entra D'Artagnan che rifiuta. Via D'Artagnan e completa spiegazione del piano politico tra Cardinale ed Eminenza Grigia. Richelieu — che vuole spazzare dalla Francia i vari partiti ribelli aiutati dall'Inghilterra — tende ad una dichiarazione di guerra della Francia all'Inghilterra. E per arrivare a ciò, gioca sulla gelosia personale del Re di Francia verso il primo ministro d'Inghilterra Buckingam a causa di Anna d'Austria, la Regina di Francia.

6. Scacchiera: partita incominciata che durerà tutto il film e si concluderà con lo "scacco al Cardinale" pochi minuti prima del Ballo degli Scabini. Il Cardinale, nella schermaglia di dialogo col Re, ha la peggio sulla sfida dei moschettieri: *però* alla Regina è arrivata una lettera... (Di Buckingam?).

7. Perquisizione alla Regina ordinata dal Re. Il perquisitore sta per mettere la mano tra i seni della Regina, quando questa tira fuori la lettera. È del fratello della Regina. Il perquisitore se ne va e la Regina piange. Ad un tratto la Regina alza la testa: c'è qualcun'altro che piange. È la guardarobiera Costanza. «Piango perché piange la mia Regina». Nascita della fiducia della Regina per Costanza. La Regina estrae un'altra lettera — quella di Buckingam — sta per bruciarla, ma poi le manca il coraggio. E la consegna a Costanza. «Quando potrete, la porterete a casa vostra, in luogo sicuro...».

8. Il Re ha fatto chiamare il Cardinale. La lettera era del fratello. Come fare a farsi perdonare dalla Regina? Consiglio del Cardinale di regalarle i puntali del gioielliere di corte lì presente: «Sono 12, le chiederete 12 volte scusa, ne sarete perdonato 12 volte...».

9. D'Artagnan riferisce ai moschettieri della proposta del Cardinale. «Bravo giovanotto... Avete fatto carriera...». «Come sarebbe? Io non ho accettato...». Gioia, si beve, si ribadisce "Uno per tutti e tutti per uno". Porthos trova a D'Artagnan il valletto (un tale che era allo studio di un notaio e cioè Planchet. Aramis gli trova la casa. Athos non gli può dare che dei consigli: «Ragazzo mio... voi avete fatto benissimo a rifiutare... Però ora state in guardia... Il Cardinale, pur di conquistarvi, sarà capace di tutto...». Escono dall'osteria e, passando in una piazza, vedono una donna bollata dal boia. Ciò fa dire ad Athos: «Guardatevi dalle donne...».

10. Sull'avvertimento di Athos appare il bellissimo viso di Milady. Milady tira il làccio a D'Artagnan e lo conquista con la sua bellezza. Riflesso della passione di D'Artagnan per Milady nelle richieste di denaro che il Guascone fa ai moschettieri. Scoperta della "bohème" di questi e loro differenti reazioni all'argomento amoroso: smargiasso Porthos, gesuita Aramis, pessimista Athos.

11. Notte di D'Artagnan da Milady. A letto lei gli propone di fare una migliore carriera: perché non si dà al Cardinale? Rifiuto di D'Artagnan che si accorge, guardando in una specchiera, che al suo rifiuto Milady ha fatto un viso strano. Fa finta di dormire con socchiuso un occhio. Milady viene chiamata: c'è qualcuno di là. Milady esce, D'Artagnan cauto si alza e fruga in un tiretto segreto

da cui Milady prima di uscire aveva preso un oggetto. Nell'altra stanza, Milady sta mostrando l'oggetto di riconoscimento a Felton, inviato da Londra a Milady credendola una fida della Regina. Felton — a cui Milady, da pochi secondi uscita dal letto con cui stava con un uomo, nega perfino un bacio mostrandosi puritanissima — dice che Buckingam è partito da Londra e che tra poco sarà a Parigi. Intanto D'Artagnan nel tiretto ha trovato una borsa uguale a quella che il Cardinale aveva offerto a lui. Entra Milady che trova D'Artagnan al tiretto. «Brutta traditrice, sei una spia del Cardinale!». Colluttazione. Sulla spalla di Milady si scopre il giglio del carnefice. Ella estrae un pugnale. D'Artagnan si difende ed esce. Giù lo aspettava Planchet, già preoccupato. «Vi rovinano le donne, mio signore...». «Le donne? ...Non mi fare anche tu l'Athos! Certo. E vuoi saperlo? La prima donna storta, gobba che passa la voglio proprio seguire!». Passa Costanza.

12. La segue e arriva a casa sua. Primo dialogo con Costanza, si presenta sulla porta il padrone di casa signor Bonacieux. «Vi presento mia moglie». D'Artagnan e Costanza restano soli. Arrivo delle guardie per la perquisizione della casa. Duello: D'Artagnan le mette in fuga, mentre Planchet è andato ad avvertire gli altri moschettieri. D'Artagnan porta via Costanza perché di certo tra poco le guardie torneranno con rinforzi.

13. D'Artagnan a casa di Athos. Athos non c'è. Intanto Athos arriva con Porthos e Aramis a casa di D'Artagnan. Vi arrivano subito dopo le guardie: arresto di Athos che viene preso per D'Artagnan. Porthos vorrebbe reagire, ma Aramis lo trattiene e gli spiega che Athos lo ha fatto per fare agire D'Artagnan indisturbato nel frattempo. Seguiamo Porthos e Aramis: Porthos vorrebbe andare a casa di Aramis, ma questi si oppone. «Io non vado a casa mia stasera, vado invece dalla parte opposta, verso il ponte...». Lascia Porthos e poi invece vediamo che Aramis non va verso il ponte, ma verso casa sua dove entra. Intanto D'Artagnan e Costanza sono usciti dalla casa di Athos e passeggiano sotto la luna: «Vi prego, messere, non seguitemi più...». «Benissimo: ve ne do la parola d'onore». Costanza lascia D'Artagnan, ma questi vede che delle ombre la seguono e la segue a sua volta. Sua sorpresa nel vederla entrare nella casa di Aramis dopo il riconoscimento del fazzoletto. Indi la vede uscire con Aramis. Li segue e li ferma presso il ponte. Non è Aramis: è Buckingam. «Fateci scorta!».

14. Dopo che Costanza ha dato a D'Artagnan appuntamento per la sera dopo, assistiamo alla scena tra Buckingam e Regina. Regalo meraviglioso di Buckingam alla Regina che si vede costretta a

dargli un controregalo. Sceglie i puntali del Re: la dama traditrice vede il cofanetto vuoto.

15. Scacchiera. «Che gaffe, caro Cardinale, con l'arresto di Athos!». «Già, *però*, questa notte Buckingam e la Regina si sono visti...». Incredulità del Re. «Non ci credete? Benissimo. Allora date per la tale sera il Ballo degli Scabini. E dite alla Regina che metta i vostri puntali ...». Il Re è sempre più sospettoso...

15 A. Scena Regina Costanza. Disperazione della Regina. «Bisognerebbe trovare un fido... Intanto andate a nascondere la lettera».

16. Costanza, affannatissima, esce da palazzo e corre a casa a nascondere la lettera. D'Artagnan sopraggiunge, la vede, sta per entrare anche lui, quando arrivano Aramis e Porthos. «Voi non pensate che alle donne e intanto Athos sta in carcere per voi!». D'Artagnan li segue.

17. Si parte in quarta all'assalto della Bastiglia per liberare Athos... che invece esce dalla porta grande, liberato dal Cardinale. Gioia generale. Ma D'Artagnan ha fretta. Athos fissandolo bene in volto, mentre gli stringe la mano, gli ripete il solito ammonimento: «Badate ragazzo... Non vi fidate delle donne... sono capaci di tutto...».

18. D'Artagnan, messo in allarme da queste parole, entra in casa circospetto. Vede Costanza che sta nascondendo una lettera. Litigio per la lettera: è di Buckingam. Si odono delle voci. I due con la lettera salgono al piano di sopra, in casa di D'Artagnan. Le voci entrano in casa Bonacieux ed ora si avvicinano sempre più. Costanza brucia la lettera e poi i due si rifugiano sul tetto. Dalle tegole D'Artagnan vede l'uomo di Meung con Bonacieux che frugano. Ma questa volta non corre via ad inseguire l'uomo di Meung: resta vicino a Costanza il che dimostra il suo vero amore per lei. «Se mi volete così bene allora siete pronto a fare per me qualsiasi cosa?». Incarico di andare a Londra a prendere i puntali per la Regina. Si lasciano dandosi un ultimo appuntamento a Saint-Cloud per la sera dopo: là Costanza darà a D'Artagnan le credenziali per Buckingam da parte della Regina.

19. D'Artagnan corre dai moschettieri per chiedere consiglio riguardo all'incarico che gli è stato affidato, ma i tre moschettieri e i loro valletti sono partiti improvvisamente. D'Artagnan viene a sapere che essi stanno partecipando ad una spedizione punitiva che il Cardinale ha ordinato contro gli Ugonotti.

20. Ecco infatti i tre moschettieri che cavalcano nel bosco presso l'accampamento. Incontro con Richelieu. «Ah! Siete voi, i miei nemici... Fatemi scorta».

21. Arrivo alla locanda. I moschettieri restano di sotto, Richelieu sale a parlare con Milady. Attraverso il tubo di stufa essi sentono: «Partirete per Londra e riporterete uno dei puntali regalati a Buckingam dalla Regina. Gli amici della Regina faranno di tutto per arrivare a Londra prima di voi: noi li lasceremo partire, ma voi partite subito. Ad ogni modo si farà in modo che gli altri non arrivino in Inghilterra. Nel caso poi che gli inviati della Regina riescano a prendere il pendaglio non fa nulla: l'importante è che un puntale lo asportiate voi... Quanto al modo è affar vostro. State attenta piuttoso a quel D'Artagnan che già vi ha giocata». Milady chiede allora il salvacondotto, il Cardinale, che pure ha capito a che le serve, glielo dà. Il Cardinale va via: lo seguono solo Aramis e Porthos. Athos, che in Milady ha riconosciuto sua moglie che credeva di aver ucciso, resta.

22. Scena Athos Milady. Athos strappa a Milady il salvacondotto: la farà partire e le risparmia perciò la vita perché altrimenti Richelieu manderebbe a Londra di certo qualche altro. Indi Athos, con il salvacondotto si riunisce alla scorta del Cardinale.

23. All'accampamento i tre moschettieri trovano D'Artagnan. Osteria: D'Artagnan ha da comunicare notizie ai tre. Anche i tre devono parlare, ma non è il luogo adatto: sono ascoltati. Scommessa di andare a far colazione ai bastioni battuti dalla fucileria degli Ugonotti.

24. I quattro vanno ai bastioni e, tra il fuoco nemico e l'ammirazione dell'accampamento, compreso il Cardinale, fanno il loro piano: aiuteranno D'Artagnan ad andare a Londra. Uno ad uno, cadranno ad ogni ostacolo del viaggio di andata in modo di lasciare libero il passo a D'Artagnan fino a Calais e in modo di essere disseminati lungo il tragitto del ritorno, così da aiutare D'Artagnan a tornare a Parigi con i puntali o da ostacolare Milady nel caso che questa sia riuscita nel suo piano. D'Artagnan andrà a Saint-Cloud per prendere le credenziali della Regina.

25. A Saint-Cloud, D'Artagnan non trova Costanza che è stata rapita.

26. D'Artagnan torna dai moschettieri e dice che vorrebbe cercare Costanza. «Il tuo dovere è a Londra» dice Athos. Del resto la Regina

ha già messa al sicuro Costanza: lo testimonia la carrozza con lo stemma che ora passa incrociando i moschettieri che escono da Parigi verso Calais.

27. Tutti gli ostacoli che i moschettieri avevano pensato di trovare nel tragitto di andata non si presentano. Il che dapprima tiene allegri gli amici, poi, lentamente, comincia a sembrar loro molto strano. Contemporaneamente, per dei casi invero molto curiosi, nessuno dei tre moschettieri riesce a fermarsi nel luogo che aveva stabilito: sono sparite osterie e locande che pure erano prima a tutti conosciute, ecc. Milady li precede sempre di un giorno.

28. Proprio quando l'incubo del viaggio senza ostacoli è cessato e gli amici sono entrati in una strana euforia, ecco un ostacolo enorme in cui cadono improvvisamente, e insieme, Athos, Porthos e Aramis. Si salva solo D'Artagnan a cui però è stato rubato il salvacondotto da Milady che aveva fatto finta di essere avanti di dodici ore, mentre in realtà era lì che spiava.

29. D'Artagnan arriva a Calais. Milady è appena salpata. Colpo di cannone che blocca il porto. Astuzia per procurarsi un passaporto. Finalmente salpa anche lui.

30. Caccia alla riserva reale di Inghilterra. Milady dice a Felton che il duca è in pericolo: D'Artagnan lo stava per venire ad avvertire, ma è stato ucciso in viaggio e si sta per presentare a Londra un sicario vestito da D'Artagnan. Non gli si lasci avvicinare il duca. Intanto lei, Milady, ha bisogno di parlare a Buckingam da parte della Regina. In segno di assenso nell'accettare il colloquio, Buckingam indossi il dono che la Regina gli ha fatto la sera del 12.

31. Ballo campestre. Milady si fa riconoscere da Buckingam dicendogli la data del regalo. Gli dice che la Regina lo avverte che egli è in pericolo e che, in promessa che egli custodirà per amore di lei la sua sacra persona, vuole uno dei puntali.

32. Milady è appena scomparsa con il puntale, che D'Artagnan, che fino ad ora non vi era riuscito, piomba davanti a Buckingam, si fa riconoscere e gli dice come stanno veramente le cose. Ma ormai purtroppo Milady sarà lontana. Viene chiamato il gioielliere di corte: sua scena con Buckingam che però viene interrotta dal focoso D'Artagnan che dice: «Arrivederci: è meglio che io insegua Milady per riprenderle il puntale...». Planchet ad ogni modo resterà ad attendere a Londra e per sicurezza, se il gioielliere farà in tempo,

porterà il puntale a D'Artagnan la sera prima del Ballo degli Scabini alla taverna del "Gufo solitario" sita alle porte di Parigi.

33. Viaggio di ritorno di D'Artagnan. Crescendo rossiniano con il superamento di ogni ostacolo in galoppo orchestrale: Athos, Porthos e Aramis saltano in sella, da posti inaspettati, ai velocissimi cavalli di Buckingam che inseguono Milady il cui tragitto è indicato passo passo dai tre moschettieri.

34. Quasi alle porte di Parigi, proprio presso il convento in cui Costanza è stata ricoverata dalla Regina, Milady incontra Rochefort. Rochefort spedisce subito un suo fido con il puntale prezioso alla volta del Cardinale. Ora Milady, che può tutto in virtù del salvacondotto ristrappato a D'Artagnan, attende al varco, per la vendetta, il passaggio del Guascone che infatti...

35. ... non tarda ad arrivare al "Gufo solitario". Vi arriva anche Planchet che dà a D'Artagnan il puntale miracolosamente rifatto dal gioielliere di Buckingam. Ma ecco che, per ordine di Milady, gli uomini di Rochefort circondano il fortilizio in cui si trovano i moschettieri. Comincia, tremendo, il combattimento. Mancano i valletti: che vigliacchi!

36. I valletti invece hanno visto Milady entrare in un convento lì presso: la seguono e non tardano a scoprire che proprio pochi secondi prima Milady (salvacondotto) ha fatto rapire Costanza da una sua sicaria.

37. D'Artagnan, dagli uomini di Rochefort che parlamentano per chiedere la resa, riceve un biglietto che gli fa sapere che è suonata l'ultima ora di Costanza. Ciò nonostante deve riprendere la lotta.

38. Tortura di Milady che infine confessa il luogo dove hanno portato Costanza. Planchet via a salvarla mentre Grimand bolla Milady grottescamente.

39. I tre moschettieri aiutano D'Artagnan a fare una sortita attraverso il pozzo abbandonato (forza di Porthos). I tre moschettieri restano sul terreno e D'Artagnan solo riesce ad uscire. Ma ecco che gli si para davanti Rochefort, l'uomo di Meung. Duello tra i due: puntate sul sedere di Rochefort. D'Artagnan monta in sella alla volta di Parigi, ma una fucilata di una guardia lo fa stramazzare...

40. Planchet giunge sul luogo dove è stata portata Costanza, ma farà in tempo a salvarla?

41. Preparativi del ballo degli Scabini.

42. Rochefort entra a Parigi.

43. Fine della partita a scacchi: «Scacco al Cardinale». «Non è detta l'ultima parola...». La dama traditrice viene a dire che la Regina tarderà perché è indisposta e fa l'occhietto. Ma ecco la Regina: ha i puntali. «Ma contateli... Ecco il dodicesimo, l'ho io», dice Richelieu. Invece la Regina toglie il dodicesimo dal seno. Il Cardinale dona il tredicesimo. «Non siamo superstiziosi, crediamo ai miracoli».

44. D'Artagnan bacia la mano della Regina, indi bacia Costanza che Planchet gli ha riportata.

45. Scena Richelieu e D'Artagnan con i tre moschettieri. Sta per punirli, ma arriva la notizia che l'Inghilterra ha dichiarato la guerra alla Francia. Brevetto di luogotenente in bianco e rifiuto dei tre moschettieri a favore di D'Artagnan.

L'aula magna del Centro sperimentale di cinematografia durante la tavola rotonda "Per Alessandro Blasetti" dell'11 marzo. Hanno parlato Lino Micciché (*Ritratto d'autore*), Adriano Aprà (*Quell'idea di cinema*), Angelo Guglielmi (*L'incontro con la tv*), Gian Luigi Rondi (*Verso il neorealismo*). Sono intervenuti Maria Denis, Suso Cecchi d'Amico, Lina Wertmüller, Carlo Lizzani.

Fabio Carpi
l'ospite del cinema italiano

Luciano De Giusti

«Nel cinema italiano io mi sento un ospite, anzi, un corpo estraneo»: così si definisce Fabio Carpi in un'intervista che ha accompagnato l'uscita nelle sale italiane della versione cinematografica del suo *Quartetto Basileus*. La collocazione periferica di questo autore — una delle voci più originali del cinema italiano — è un trasparente esempio della crisi produttiva che da due decenni ha progressivamente impoverito il nostro cinema di sguardi innovativi. La sua gravitazione in un'orbita lontana dal centro è il riflesso di uno stato di cose che ha radici lontane, una situazione già spiegata riconducendola a uno spettro di ragioni che vanno dalla presenza onnivora delle televisioni alla generale crisi dell'esercizio. A subirne le conseguenze più dure non poteva che essere l'anello più fragile della catena, quello che si suole chiamare il film d'autore. Un 'genere' oggi inviso a una parte della critica, ma al quale è riservata l'attenzione di un pubblico — esiguo anche (o solo?) per mancanza di informazione — che è soggetto attivo di una domanda disattesa da un connubio di produzione-distribuzione che vede il pubblico come massa indifferenziata e unicefala. Alle ragioni della crisi (che peraltro qualche segnale indica forse in via di attenuazione) va perciò aggiunto il soffocamento di potenzialità creative alle quali l'istituzione cinematografica non ha prestato voce. In tempi di brado neoliberismo spetta allora alla parola critica contrastare la riduzione al silenzio di opere e autori non allineati operata da un mercato lasciato, fiduciosamente ingovernato, alla propria spontanea autoregolamentazione.
Fabio Carpi (Milano, 1925) approda al cinema dalla letteratura, due passioni che convivono nell'orizzonte di interessi fin dagli anni giovanili del suo personale romanzo di formazione. L'amore per la letteratura si concreta in risultati espressivi prima di quello per il cinema. Nel 1944 pubblica a Lugano i primi versi[1]. Un esordio letterario che, avvenendo nel segno della poesia, testimonia della originaria tensione verso un linguaggio depurato dal rumore. La

[1] *Astarte* e *Ancora annotta Europa*, Lugano, 1944.

medesima tensione si ritroverà poi più tardi nella scrittura stilizzata ed essenziale che contraddistingue il suo lavoro con la macchina da presa. Lavoro che ha radici tenacemente piantate nell'esperienza letteraria dalla quale traggono nutrimento. E proprio il respiro squisitamente letterario del suo cinema è il segno della differenza, la qualità inedita che delinea lo spazio specifico occupato da Carpi nel cinema italiano.

Molto si dovrebbe dire sui rapporti tra cinema e letteratura nell'opera di Carpi, ma gli intenti e la misura di questo scritto limitano l'analisi a una loro rapida ricognizione. D'obbligo — anche se ovvio, e perciò risolto nel semplice elenco — l'individuazione di temi e motivi comuni ai due territori espressivi: il rapporto arte/vita, anche in chiave di riflessione autobiografica; il disadattamento e l'incapacità di vivere; il tempo che scorre, fugge, corrompe; il declino fisico, la vecchiaia, l'attesa della morte; e soprattutto, connesso a ogni forma di perdita, il risentimento. Ma al di là delle convergenze tematiche, il dato fondamentale è che Carpi ha cercato di dar vita a una forma di cinema che si pone come un equivalente della letteratura, una scrittura in cui la dimensione audiovisiva porta con sé riverberi di senso analoghi alla densità della scrittura letteraria.

L'accostamento al cinema avviene nelle vesti di critico. Alla fine della guerra Carpi svolge per due anni attività di critico cinematografico per il quotidiano comunista «l'Unità». Il lavoro di critica avrà il suo compimento un decennio più tardi in due saggi, rispettivamente una monografia su Antonioni[2] — fin da allora suo punto di riferimento — e una ricognizione a largo raggio sul cinema italiano posteriore al periodo fascista[3]. Ma intanto Carpi aveva fatto l'esperienza di sceneggiatore in Brasile dove ha lavorato per la Companhia cinematografica Vera Cruz, utopica impresa di Alberto Cavalcanti, la cui fine coincide con il suo rientro in Italia. Pubblica una raccolta di poesie[4], scrive racconti[5], romanzi[6], molte sceneggiature tra le quali *Diario di una schizofrenica*, *Bronte* e *Un uomo a metà*, rispettivi film di Nelo Risi, Florestano Vancini e Vittorio De Seta.

---

[2] F. Carpi, *Michelangelo Antonioni*, Parma, Guanda, 1958.

[3] F. Carpi, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958.

[4] F. Carpi, *Libera scelta*, Milano, Edizioni Mantovani, 1957.

[5] Due raccolte: *Le vacche svizzere*, Roma, Carucci, 1957, e *Relazioni umane*, Milano, Mondadori, 1964.

[6] Cinque: *Dove sono i cannibali*, Milano, Lerici, 1958; *I luoghi abbandonati*, Milano, Mondadori, 1962; *La digestione artificiale*, Milano, Mondadori, 1967; *Il circo di Pechino*, Milano, Cooperativa degli scrittori, 1977; *Mabuse*, Milano, Bompiani, 1982.

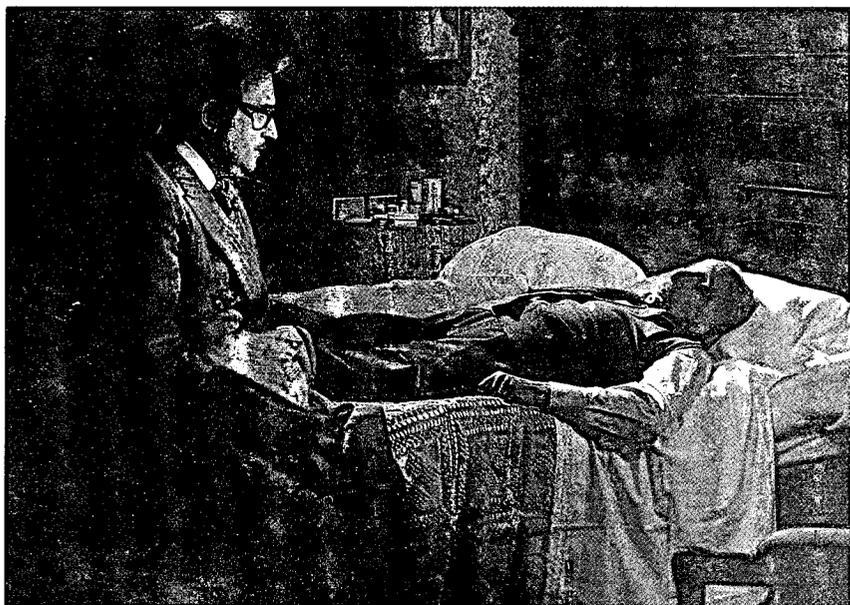
François Simon, Mimsy Farmer e Giovanni Rosselli in *Corpo d'amore*

Nel 1972 Carpi realizza il suo primo film, *Corpo d'amore*, che richiamò l'attenzione della critica, un'opera rilevante anche in prospettiva storiografica, sia per la qualità della scrittura, sia per l'originalità della vicenda narrata. Un padre e un figlio, estranei l'uno all'altro, si ritrovano a trascorrere una solitaria vacanza fuori stagione su una spiaggia deserta. Un giorno trovano in riva al mare una ragazza svenuta, come naufragata da un remoto altrove, che parla una lingua sconosciuta e misteriosa. La soccorrono, la nutrono, se ne innamorano. Attraverso di lei, comune oggetto del desiderio, padre e figlio trovano il modo di capirsi. L'ostilità di entrambi per l'arrivo di un giovane a sottrarre loro il corpo d'amore cementa la solidarietà spingendo l'intesa fino alla complicità nel delitto che sopprime il rivale.
Dal rapido resoconto della vicenda non traspare la ricchezza di sensi sedimentati nelle pieghe del racconto. Ma in questa storia, apparentemente lineare, confluiscono molti dei motivi ricorrenti nella narrativa di Carpi e ritornanti poi — come un'ossessione leggera — anche nei film che seguirono. Più in luce appaiono dall'analisi della struttura. Il film è costituito da tre stadi incardinati da due snodi corrispondenti all'entrata in scena rispettivamente della ragazza e del rivale. Essi danno luogo a due 'catastrofi', due trasformazioni che si verificano allorché la situazione descritta raggiunge il suo massimo di tensione. Quando la reciproca indifferenza di padre e figlio, separati da una distanza stellare, è al limite della sopportabilità, il corpo della donna diventa medium comuni-

cativo. E quando la convivenza armonica del trio raggiunge l'apice della fusione dei corpi nella natura, la comparsa del rivale mette fine all'estasi panica producendo la caduta a picco del sogno come un precipizio dal paradiso.
In questo suo esordio Carpi sembrava raccogliere il testimone idealmente ricevuto dal cinema di Antonioni, il confronto col quale si può riassumere — con una nota leggera — in una rovesciata analogia con *L'avventura*, uno dei film più rappresentativi del mondo poetico e stilistico di Antonioni: in quel film il movimento è dato da una donna che misteriosamente scompare, qui da una donna che altrettanto misteriosamente appare. Ma, al di là del dato curioso, Antonioni è qui il padre nascosto — accolto e negato, come ogni padre —, sia per parentele stilistiche, sia perché Carpi sembra far proprio l'approdo cui è giunto quel cinema e assumerlo come punto di partenza per un altro viaggio. A partire dal tema dell'incapacità di comunicare — acquisito come motivo d'apertura e tematizzato dai protagonisti stessi che ne sono consapevoli, dunque oggetto e non sguardo — il film si sviluppa come una riflessione nella forma del racconto sull'ambivalenza della parola e l'essenza del linguaggio. Una riflessione che prolunga idealmente quella intrapresa da Carpi in *La digestione artificiale*[7] e che si carica perciò di echi e accenti autobiografici proprio dal momento che lo scrittore sceglie la macchina da presa per affondare meglio in quella realtà che alla parola sembra sottrarsi. La contrapposizione tra corpo e parola è, in questo film, la sembianza assunta dal dissidio arte/vita che sta al centro di quel romanzo sul fare romanzo, nel quale lo scrittore si mette in scena riflettendo sul senso della scrittura, sulle sue possibilità di catturare la vita e su quelle che ha quest'ultima di diventare scrittura.
Con la consapevolezza — dovuta a Benjamin — che una delle perdite immedicabili subite dall'uomo in questo secolo è la mutilazione della capacità di trasmettere esperienza, i motivi della prima parte del film (l'incomunicabilità e la paternità difficile) risultano solo articolazioni d'avvio rispetto all'assunto che impregna il racconto: solo l'esperienza convissuta — esperienza come vita preverbale — fonda la possibilità di comunicare[8].
È soprattutto attraverso l'evoluzione del padre che lo sguardo

---

[7] È un romanzo nel quale lo scrittore si mette in scena come tessitore della trama romanzesca, burattinaio che mostra i fili mentre ipotizza le diverse possibilità narrative. Un romanzo che nel suo farsi progressivamente risultato lascia vedere il processo costruttivo, come un arazzo la sua tessitura, il *textum*.

[8] È un taglio tematico che si coglie anche nel sintetico resoconto che lo stesso Carpi dà del film nel suo ultimo romanzo: «Storia di un padre e di un figlio che solo attraverso la comune sperienza di uno stesso corpo a entrambi negato, e poi nella complicità del delitto, riescono infine a comunicare» (Cfr. *Mabuse*, cit., p. 112). Ma si

Alberto Lionello e O.E. Hasse in *L'età della pace*

narrante mette a fuoco il tema della parola che separa dalla vita. Sotto l'influsso del corpo d'amore la scrittura scientifica si trasforma in poetica: con stupore l'entomologo si trova suo malgrado a scrivere versi[9]. Egli si rende conto che la parola rivela e nasconde, serve ma tradisce, è impura ma necessaria. Il padre sa — con Musil — che «si parla nelle ore in cui non si vive», sa che «ogni parola è come un rumore che sporca l'aria», che essa «serve solo a riempire il vuoto e la paura del vuoto e tutte le nostre paure». Ma sa pure che, quand'anche fosse il segno della malattia, la parola resta pur sempre la sua unica arma, la difesa dell'*animale malato*[10].

Il tema della parola interseca il motivo del risentimento nel comune luogo narrativo dell'inadeguatezza. Inadeguata la parola a istituire la comunicazione, inadeguati i protagonisti a vivere. Inetti e disadattati, Giacomo padre e Giacomo figlio — speculari e complementari, medesima figura umana sdoppiata in due ruoli distinti — vivono in un guscio di parole e pensieri che li separa dalla vita. La donna li trasforma. Con lei, per un momento,

---

vedano anche le voci del "Vocabolario" che chiude *La digestione artificiale*, cit., in particolare "Conrad" e "Lingua": «La lingua è per sua natura deformante, un finto specchio che crea nuovi oggetti anziché rifletterli neutralmente. Ciò significa che ogni esperienza nella sua autenticità è indescrivibile e incomunicabile» (p. 253).

[9] Sono i versi della poesia di Carpi "Per le farfalle" appartenenti a *Libera scelta*, cit., p. 12.

[10] *L'animale malato* è il titolo dell'ultima *plaquette* pubblicata da Carpi. Raccoglie versi di vent'anni prima ed è stata recentemente stampata da Carucci, Roma, 1986.

'toccano' la vita. Il suo corpo li porta oltre la sfera della parola in uno stato musicale dove nessun iato convenzionale separa significante e significato e la frattura appare risolta. Si colloca qui, in posizione centrale, la sequenza fatta solo di musica e immagini nella quale tacciono anche le voci mentali. Ma di fronte all'uomo che ha l'età giusta padre e figlio appaiono penosamente inadeguati: troppo giovane l'uno, troppo vecchio l'altro, solo sommandosi farebbero un uomo normale. La perdita del corpo d'amore scatena il risentimento. Risentimento degli esclusi che assume progressivamente le forme dell'invidia della bellezza, dell'ostilità, dell'odio.
Il finale aperto non fa che confermare la densità di questo film, che l'intreccio di motivi rende non solo una meditazione sulla parola e la corporalità, una storia di risentimento, ma anche un film sul desiderio e la morte, sulla paternità e l'invecchiamento, sul vuoto e l'annientamento, sul nulla e sul tempo. Carpi ha raccontato la vicenda dilatando ipnoticamente il tempo, rallentandolo fino a farlo apparire sospeso: il che accentua il carattere metaforico di questa storia e concorre a renderla astratta. Proprio l'assenza di determinazioni storiche da questa vicenda esclusivamente intima e privata era una indiretta risposta all'imperativo, quasi categorico in quegli anni, del cinema cosiddetto politico. L'attenzione di Carpi va invece tutta al personaggio del quale, depotenziato l'intreccio, anatomizza comportamenti, gesti, sentimenti. Scrutandolo con sguardo ravvicinato, da entomologo, ne registra i pensieri sotto forma di voci mentali. C'è un momento di *Corpo d'amore* che sembra funzionare da dichiarazione di poetica (poetica-lampo, come la chiama Andrea Zanzotto), un passo in cui il testo ha un lampo di autocoscienza. In un breve discorso sul metodo, il padre enuncia al figlio il principio che deve produttivamente guidare l'occhio: la realtà può essere conosciuta più a fondo attraverso il microscopio che non col telescopio.
In forma analoga Carpi delimita il campo d'indagine concentrando lo sguardo sulla dimensione interiore. La macchina da presa indaga la superficie del corpo — soprattutto del volto — per registrarne i movimenti sotterranei del cuore e della mente. Una parallela e conseguente scelta stilistica riduce all'essenziale i modi di ripresa: quasi assenti i campi tipici dell'azione, i campi lunghi si alternano ai predominanti primi piani raccordati da pochi, lenti, micrometrici e leggerissimi movimenti di macchina.
La scelta di un cinema che rifiuta ogni compromesso con lo spettacolo per fedeltà al vero sentire si ritrova, accentuata, nel film successivo, *L'età della pace* (1974), che Carpi ricava dal suo racconto *L'idea di una stanza*[11]. Il film descrive la vita quotidiana di un

[11] Scritto tra il 1961 e il 1962 e compreso in *Relazioni umane*, cit.

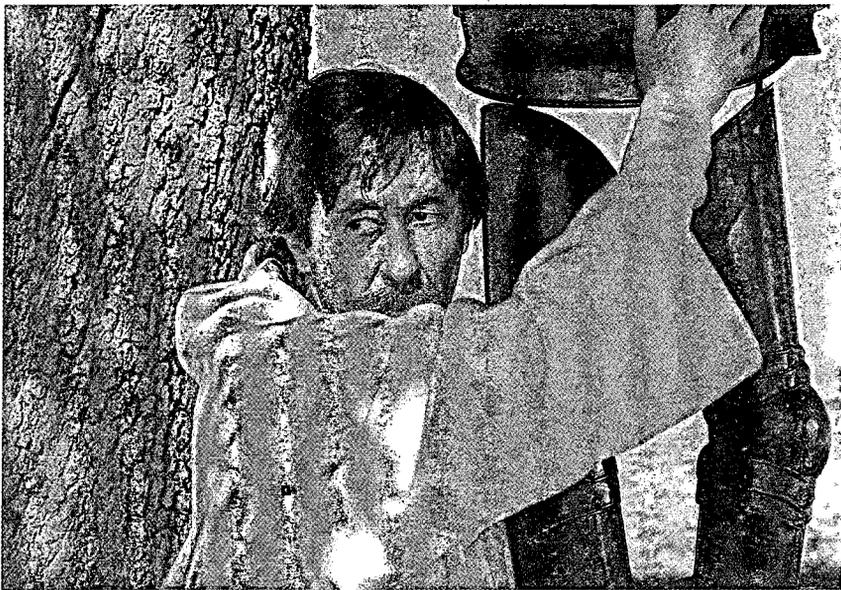
Michel Vitold e Pierre Malet in *Quartetto Basileus*

ottuagenario che, alle soglie della morte (pensiero dominante), esiliato nella sua stanza come un corpo separato della casa/famiglia, si sente inutile e ingombrante. Non è una semplice trascrizione del racconto, ma un articolato sviluppo narrativo e tematico. Rispetto al testo di partenza la variante maggiore è costituita dall'invenzione di un luogo altro verso il quale il protagonista fugge con la mente sottraendosi alla realtà presente: si tratta di un astratto e atemporale Altrove — immerso in una diffusa e imprecisa luminosità biancastra, un paesaggio arso e pietroso evocativo della Spagna dove il vecchio Simone ha combattuto la guerra civile — abitato dall'Altro, una sorta di selvatico alter ego che vive solitario in una capanna con una capra. L'Altro e l'Altrove sono il mondo interiore e profondo di Simone, la stanza segreta della mente, sgorgano dalla consapevolezza della fine.
Seguendo la sua propensione a raccontare e descrivere non tanto azioni quanto stati mentali, situazioni emotive, condizioni esistenziali, atmosfere, Carpi ha cercato di rendere coi mezzi del cinema il discorso indiretto libero col quale nel racconto abbandonava a tratti lo sguardo da fuori della terza persona per far proprio quello del protagonista e restituirne, in diretta, pensieri e sentimenti. Così, quando nel film Simone si toglie gli occhiali acustici e, staccando il contatto col mondo esterno, la stanza sprofonda nel silenzio, la macchina da presa lo segue e si avventura nell'Altrove che scaturisce dal fondo della sua coscienza. Assunto il punto di vista di Simone, il racconto si muove, come un ampio montaggio alternato,

sfiorire. Per questo te ne sei andato». Appena usciti all'aperto, dopo la reclusione protettiva del quartetto, i tre musicisti sono stati vulnerabilmente costretti a fare i conti con se stessi.

A prospettare una salvezza (momentanea e illusoria) interviene Edoardo — per tutti Edo: il dolce e il piacevole — un giovane violinista la cui bellezza dai tratti ancora adolescenti seduce non meno del suo talento. E il quartetto si ricompone. Edo è l'irruzione travolgente e distruttiva della vitalità della giovinezza. Con la complicità della nostalgia e dell'invidia, la pienezza di questa forma di vita che gode di se stessa, ama ed è amata, riaccende di inusitato vigore quelle ormai al tramonto dei suoi anziani amici. A essi che stanno per perderla e la sentono spegnersi, Edo schiude la vita, li apre alla realtà nelle forme dell'eros, dello scambio amoroso, della droga e del terrorismo. Ma rende così più acuto il rimpianto degli anni trascorsi, delle occasioni svanite e del tempo perduto. E loro, padri mancati, tutti padri senza figli, trovano nel rapporto col figlio senza padre il simulacro illusorio della paternità.

Mediato dalla comune natura ingannevole, il motivo della paternità immaginaria si apre su quello dell'eros. La seduzione raggiunge l'apice nell'innamoramento di Guglielmo che, soggiogato dal giovane, vive una vera passione omosessuale. La gelosia per il suo Morel — mal celata da apprensione paterna o amicizia virile — cresce in Guglielmo fino alla pazzia che lo sprofonda nel testo dell'amata *Recherche* proustiana, totalmente identificato al personaggio di Charlus. È a partire dalla vicenda di questo rapporto — non a caso strutturalmente centrale — che la giovinezza rivela la sua insidiosa ambivalenza. Il racconto le affida una doppia funzione: vitalizza ma demaschera, mettendo ciascuno di fronte alla verità rivelata di se stesso; appare come un supplemento di vita, ma è un apporto di vita che accelera mortalmente la decadenza che è nel destino dei protagonisti. Il film è percorso dal tema manniano dell'inganno. L'effimera vitalità è il preludio della fine. Toccati e stregati da Edo — piacere ma anche realtà, eros ma anche morte — a uno a uno i tre uomini precipitano nell'abisso che si apre dentro loro stessi. Guglielmo sprofonda nella follia; Diego, toccato con mano il fallimento, si uccide; Alvaro prende coscienza che è venuto il momento di mettersi da parte.

Anche per mimesi stilistica con il movimento introdotto dalla vitalità di Edo, rispetto ai due film precedenti la scrittura di *Quartetto Basileus* è più agile e dinamica, come più ampia risulta l'articolazione narrativa. Carpi ha scritto un film emotivamente intenso, diramato in uno spettro di motivi che ne fanno contemporaneamente un'opera sul tempo e il rimpianto, il disadattamento e la morte, l'eros e l'autodistruzione, il risentimento e l'inganno.

Jean Rochefort in *I cani di Gerusalemme*

Immediatamente a ridosso di *Quartetto Basileus* Alberto Moravia sceglie Fabio Carpi per portare sul piccolo schermo il suo romanzo *Le ambizioni sbagliate*, del 1935. Trattandosi di una storia che non è nata e cresciuta con lui, l'impegno di Carpi va innanzitutto alla realizzazione di una trascrizione che, attraverso una precisa e accurata messa in scena, ricrei fedelmente il mondo raffigurato da Moravia. Con due pertinenti scelte espressive operate sulla luce e sulla direzione degli attori, Carpi tratteggia sullo schermo la miseria morale della ricca, avida, calcolatrice borghesia romana nel periodo fascista. Il groviglio familiare — con i personaggi che si muovono e agiscono nella penombra, chiusi nei loro interni claustrofobici e asfissianti — è connotato da una costante luce scura, mentre la serie di triangoli sovrapposti e intrecciati, le intergamie, la simulazione, l'ansia di salvare la forma e le apparenze sono restituiti dalla teatralità di gesti e parole come cifra di rapporti inautentici che culminano nella gran mascheratura del ballo finale.
Successivamente è ancora la televisione, stavolta Antenne 2, a dare a Carpi la possibilità di realizzare *I cani di Gerusalemme* (1984), un'opera insolita e anomala che racconta il simulato pellegrinaggio in Terra Santa di un barone e del suo servo all'epoca delle crociate. Come nei "Chemin de Jhérusalem" — labirinti nei pavimenti di alcune cattedrali medievali che dovevano essere percorsi in ginocchio dai fedeli che per malattia o povertà non potevano affrontare un vero viaggio — servo e signore girano intorno al castello tante

volte quante sarebbero necessarie a compiere un tragitto pari a quello dell'andata a Gerusalemme. Si tratta dunque di un viaggio mentale alla volta di una Gerusalemme verbale. Un viaggio a parole che rappresenta un viaggio nella parola. Riprende a vivere qui — in una prospettiva antitetica — il tema del primo film: in *Corpo d'amore* la parola è impotente a cogliere la vita; qui è onnipotente, è il luogo in cui il mondo prende a vivere. Dice il signore al suo scudiero: «Il linguaggio è tutto. Prima viene il linguaggio e dopo, eventualmente, se esiste, viene il mondo».
Insieme a Luigi Malerba, suo frequente collaboratore, col quale ha scritto la sceneggiatura, Carpi ha dato vita a un raffinato *conte philosophique* arguto, ironico, ambiguo e sottilmente umoristico, un raro esempio di cinema di parola dove il tessuto verbale dato dal contrappunto dialogico costituisce il vero movimento in avanti del racconto. Dal film viene la conferma di quelli che sono i punti di forza del cinema di Carpi: le vicende narrate, innanzitutto, che sono storie ad alta qualità metaforica, sempre al limite della carica metafisica; la sceneggiatura quale struttura forte nella quale il tessuto verbale ha la densità semantica della parola letteraria; infine, il rigore stilistico dato da una scrittura ridotta all'essenziale, semplice e rarefatta.
Recentemente Carpi ha firmato la regia di un documentario, *Cesare Musatti, matematico veneziano* (1985), che si affianca, in un ideale dittico, a quello dedicato nel 1967 a Zavattini, *Parliamo tanto di me (incontro con Cesare Zavattini)*. Come il precedente, anche questo su Musatti è un ritratto intimo, domestico, quotidiano, nel quale lo psicanalista si offre con disponibile semplicità allo sguardo sempre discreto della macchina da presa che lo scruta attenta mentre egli, con un candore che ha qualcosa d'infantile, indotto dalle domande di Carpi, ricostruisce la propria avventura intellettuale lasciando andare la memoria alla rievocazione delle tappe decisive per la sua vita fin che i ricordi pian piano popolano il silenzio della casa.
Proprio sulla figura di un vecchio psicanalista si impernia il film al quale Carpi sta lavorando, *Barbablù, Barbablù*. L'incipit sembra proporre un tema consueto. Sentendosi prossimo alla morte il protagonista — interpretato da John Gielgud — convoca a sé i membri della famiglia e concede l'ultima intervista a una troupe televisiva. Dice all'intervistatore: «Lei avrà il raro privilegio di raccogliere le mie ultime parole e di fissare per sempre la mia ultima immagine. Io sto per morire».

Douglas Sirk la ridondanza come stile

Lorenzo Quaglietti

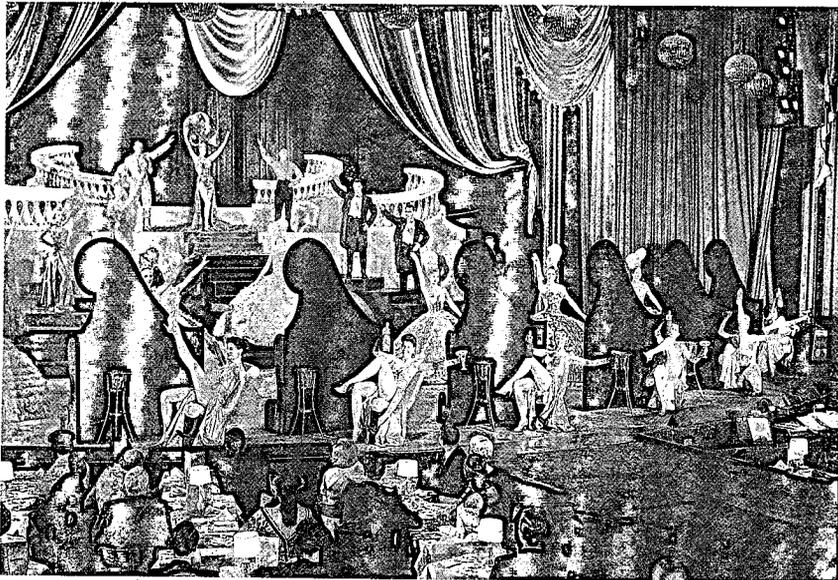
Non ricordo esattamente quando 'quelli' dei «Cahiers» scoprirono Douglas Sirk, nome americanizzato del tedesco, di genitori olandesi, Detlef Sierck. Una cosa è sicura: se di 'scoperta' deve parlarsi è, tra le tante dai «Cahiers» rivendicate, l'unica con almeno un pizzico di fondamento. Anche se, e questo bisogna precisarlo, certi nostri periodici di categoria, sensibili alle attrattive spettacolari dei film, alla loro capacità di presa sul pubblico, si fossero già accorti delle garanzie fornite in tal senso dal regista, fin dalle sue prime prove hollywoodiane. Non è una questione di priorità, ma di concordanza. Tutte le cosiddette 'rivalutazioni' dei «Cahiers» hanno rinverdito e dilatato meriti già riconosciuti, e da tempo, a spiccate personalità del cinema statunitense che avevano in comune la professionalità a prova di bomba unita a una trasparente, ancorché spesso e volentieri dal sistema soffocata, propensione creativa. Sirk, come non pochi colleghi suoi contemporanei operanti ad Hollywood, possedeva queste qualità e l'aveva dato a vedere già nei film girati in Germania (non conosco la sua produzione olandese e austriaca). Nei quali, tra l'altro, era ben presente e non malamente applicata la predisposizione del regista al melodramma.

Ancorché nel Dizionario universale del cinema *i compilatori della voce Douglas Sirk definiscano* Schlussakkord *(Nona sinfonia) un film musicale e* La Habanera *(Habanera) un musical esotico, essi, come del resto il successivo* Zu neuen Ufern *(La prigioniera di Sidney), erano esemplari, non del tutto grezzi, del genere per il quale il regista riceverà più tardi tanta attenzione da parte dei cahieristi e dei loro proseliti, anglo-americani soprattutto (gli italiani sono solo ripetitori). A parte il ricordo personale (ma il tempo può averlo alterato), «Cinema» così riassumeva l'intreccio del primo film, sintomaticamente annunciato col titolo* Il grande peccato*: «Una drammatica e patetica storia d'amore con fughe all'estero, ricatti, rimpatri, suicidi e processi», il tutto all'ombra della nona sinfonia di Beethoven imperversante nella colonna sonora (da qui forse l'equivoco 'musicale' e dalla coppa per il migliore film musicale vinta a Venezia 1936).*

Habanera *portava sullo schermo un tipico conflitto melodrammatico: il fatale incontro, in una piantagione dell'America del Sud, della moglie del proprietario terriero col suo primo e non dimenticato amore, donde le inevitabili, consuete conseguenze e complicazioni. Zarah Leander era la protagonista e cantava un paio di volte e lì era tutta la 'musica'. Un po' come nel terzo film di Sirk, ancora Sierck, giunto in Italia,* La prigioniera di Sidney, *dove la*

Robert Stack, Laureen Bacall e Rock Hudson in *Come le foglie al vento*

Leander, sballottata in terra australiana tra l'uomo per il quale ha sacrificato la propria libertà e un onesto coltivatore indigeno pieno di comprensione per i suoi trascorsi, trovava la maniera di farci ascoltare la sua calda e profonda voce. In verità, se l'operetta può assimilarsi al musical, Sirk ne ha diretta una nel 1936: Das Hofkonzert, *con tutta probabilità assai scadente poiché, nonostante fosse interpretata da Martha Eggerth diva allora di cassetta, non è mai arrivata sul nostro mercato.*
Secondo alcuni, «in filigrana» Habanera *avrebbe contenuto «un atto di accusa al potere nazista». Non rammento tutti i particolari del film, ma mi sembra un'ipotesi evanescente: non vedo come avrebbe potuto mescolarsi con una vicenda triangolare della più bell'acqua, con personaggi troppo schematici per suggerire implicazioni allegoriche. Il dottor Goebbels, poi, non era un tipo col quale si potesse impunemente giocare d'astuzia. Che nella Germania hitleriana Sirk non si sentisse a proprio agio non c'è però dubbio: e riuscì ad andarsene nel 1937 raggiungendo due anni dopo gli Stati Uniti. L'esordio americano avverrà solo nel 1943 (*Hitler's Madman*) è dell'anno dopo è* Summer Storm *(Temporale d'estate) da Cechov, film che lo fa conoscere come regista di sicuro mestiere, in grado di girare qualsiasi storia. Nella sua filmografia si possono così trovare film di ogni genere: di guerra, polizieschi, thriller, commedie e perfino western dalla parte degli indiani,* Taza, Son of Cochise *(Il figlio di Kociss), oltre, e naturalmente, ai melodrammi 'classici' diretti nell'ultimo periodo di attività, dal 1955 al 1957, segnatamente e nell'ordine:* Magnificent Obsession *(La magnifica ossessione),* All That Heaven Allows *(Secondo amore),* Written on the Wind *(Come le foglie al vento) e* Imitation of Life *(Lo specchio della vita).*
A distanza di trent'anni Sirk tornava, senza più mediazioni o mascheramenti (il melodramma faceva capolino in più d'uno dei suoi film precedenti), alle origini, al tipo di racconto che più lo attraeva e nel quale sapeva di potersi muovere con assoluta disinvoltura. Su questo gruppo di film si è basata la

'revisione' di Sirk, diramatasi per due vie: l'una che, programmaticamente trascurando il contenuto, ne ha esaltato freneticamente la tecnica, le suggestioni figurative e la bella spettacolarità; e un'altra, altrettanto convinta dei valori formali, ma incline ad arricchirli, confortata da alcune dichiarazioni del regista, di intenzioni anticonformistiche e di critica sociale.
È sicuramente vero che in precedenza non si era data troppa importanza alle indubbie virtù espositive di Sirk. Tanto per fare un esempio, a proposito di Secondo amore, *Pietro Bianchi definiva il regista «vecchia e non geniale conoscenza»; aggiungeva tuttavia «la pellicola si vede abbastanza volentieri per la buona osservazione dei particolari». Alla 'confezione', per luccicante che fosse nei dettagli e calibrata nel ritmo e ottimamente interpretata, non si dava all'epoca molto spago nelle recensioni, anche perché gli schermi ne erano affollati, e a me sembra ancora che, pur ammettendone la sottovalutazione, i film di Sirk non possedessero contrassegni tanto peculiari da dover saltare agli occhi. Di bravi e intelligenti narratori Hollywood era doviziosa.*
Ma c'era nei film di Sirk quel qualcosa in più che in seguito vi è stato visto, sfuggito alla critica del tempo? Le storie in sé e per sé non offrono molte indicazioni al riguardo. Le angosce della ricca vedova di Secondo amore *disposta a rinunciare, per la riprovazione dell'ambiente e l'indignazione dei figli, al bravo e povero ragazzo entrato nella sua vita, salvo poi a gettare alle ortiche convenzioni e rimbrotti e rifugiarsi tra le braccia dell'amato; il rancore della vedova di* Magnifica ossessione *verso il giovane cui addebita di essere stato la causa della morte del marito e destinato, dopo romanzesche vicissitudini e per la tenacia dello spasimante, a trasformarsi in amore; l'intrico passionale scatenato dalle due donne di* Come le foglie al vento, *una senza volerlo, l'altra deliberatamente giocando coi sentimenti del fratello e del di lui amico, suscitando sospetti e gelosie foriere di opportune morti violente e pentimenti in extremis in onore dell'immancabile lieto fine; i destini paralleli*

Lo specchio della vita

della vedova (ancora) di Lo specchio della vita *e della sua governante di colore, vittime entrambe dell'egoismo delle figlie; ecco, queste vicende non scavavano molto nel retroterra sociale dei personaggi e nemmeno troppo nei meandri delle rispettive psicologie. Quando, come in* Lo specchio della vita, *il regista ha lasciato trasparire più avvertibili intendimenti critici mi pare sia rimasto al di qua del risultato conseguito nel 1934 da John M. Stahl nel film omonimo. Certo, assai più di Stahl, Sirk ha sfruttato non solo tutte le sfumature emotive, ma altresì le non poche occasioni consentite dal soggetto per una messa in scena lussuosa e decorativa.*

C'è indubbiamente nei melodrammi di Sirk una ben organizzata e composta ridondanza di effetti cromatici, scenografici, di illuminazione e di montaggio che sono segni stilistici inconfondibili, tant'è che si rintracciano anche nel bianco e nero dei film girati in Germania sotto l'influenza evidente di Joseph von Sternberg. Darei meno peso, da questo punto di vista, alla componente sessuale, non perché non sia insistente, ma perché meno personale, meno esclusiva, tutt'altro che insolita nel cinema americano, dove nonostante il codice Hays il sesso è stato allusivamente utilizzato anche in forme più audaci (e basta anche qui citare von Sternberg).

Vien fatto di pensare che Sirk, dopo Lo specchio della vita, *si sia reso conto di aver dato il massimo. Si potrebbe così spiegare come mai, subito dopo la realizzazione di quel film, abbia abbandonato la Universal, disposta a fargli ponti d'oro purché restasse, e si sia ritirato in Svizzera. Se fosse vero, sarebbe l'unico regista ad aver disertato volontariamente i teatri di posa al culmine della carriera. Un gesto sicuramente anticonvenzionale, questo, e provocatorio nei confronti di Hollywood più di quanto lo siano stati i suoi film, anche se, stando agli estimatori a oltranza del regista, avrebbero, con l'esasperazione degli ingredienti delle macchine spettacolari, messo sotto accusa la Mecca del cinema e i suoi sistemi.*

Jane Wyman e Rock Hudson in *La magnifica ossessione*

Il grande film?
Una minestrina in polvere

Giovanni Arpino

Per mia sfortuna non sono un ipocrita e quindi confesso agevolmente che un'oretta di 'favola filmica' serale, propinatami da un video, mi sta anche bene. Poi, leggendo prima di addormentarmi, dimentico tutto. E però: meglio l'ispettore Callaghan, anche se affettato come un salame dalla pubblicità su un canale privato, che non lo stesso ghigno marmoreo di Clint Eastwood nei grandi film di Sergio Leone trasmessi dalla Rai. Meglio il *décor* di un vecchio film francese che non le *istorie* di Luchino Visconti, immiserite nei centimetri ma in centimetri che ne costituiscono l'anima.
Al cinema si era — chissà se lo è tutt'oggi — avvolti dal film, fedeli al silenzio, catturati, sedotti, prigionieri del sogno altrui. La televisione è solo un aggeggio comodo, dove non tutto fa spettacolo, anzi, è che il consumatore signoreggia con la mano, lo sguardo, parlando al telefono, bevendo e bofonchiando. Anche se l'aggeggio — o meglio: quanto gli sta dietro — presuppone un modo, un passo, un ritmo assolutamente diversi da quelli che caratterizzavano un film.
Schiaffate dentro un rettangolo piccino così, le opere di Leone e Visconti hanno rischiato, lo dico per amore del paradosso, di sembrare a volte una minestra Campbell fuoriuscita dalla scatola di latta. Sparatorie con le Colt e balli principeschi sotto soffitti di pregio scadevano a un balbettio fumettistico che costringeva il povero spettatore a pensare, a paragonare, a criticare, rinunciando mestamente a quel rapimento che un'opera cinematografica deve pur essere in grado di emanare, e sempre.
Così il Leone perde gli artigli e il Visconti perde la corona aristocratica. Il primo ha anche confidato tutti i suoi sospetti nei riguardi di quest'operazione, il secondo può solo rivoltarsi nella tomba. Intendiamoci: la mia non è una protesta, tantomeno una critica in senso stretto, è solo un parere, e chi nulla sapeva (o tutto già sapeva) di Leone e Visconti può ottimamente accontentarsi di questo stuzzichino.
Se proprio voglio azzardare un pochino più in là, direi: finora la televisione non ha prodotto quasi nulla di veramente televisivo, si è comportata come la figlia-padrona che ha chiuso in cantina il padre (il cinema) e lo costringe a sfornare damigiane di vino più o meno artefatto. Di suo, oltre i mezzi tecnici straordinari e futuribili in eterno, la

matrigna tv non ha figliato niente, se non sottoprodotti magari di discreto ritmo (è già qualcosa) ma non garantiti dal fascino che il film, il buon film, il grande indimenticabile film, sapeva esprimere, imporre. Lee Van Cleef pistolero leonino e Alain Delon o Dirk Bogarde viscontei mi hanno fatto tenerezza. I paesaggi ricercatissimi e studiatissimi che amplificavano i loro gesti, li incorniciavano in spazi infiniti di cieli, mari, deserti, castelli, sono diventati, nel familiare aggeggio, un condimento remoto, un accenno di spinaci sul bordo del piatto dov'è la fetta d'arrosto. Naturalmente lo spettatore si può divertire anche così, per contrasto, con fulminei riferimenti memoriali, con lo scatto di un ricordo maniacale che aiuta a paragonare il 'vero' del film che fu con il 'restante' che il film è diventato.

Ci dev'essere qualcosa di grandioso, anche di ampolloso, ci deve essere stata una certa qual tensione eroica nel concepire, dettagliare, costruire un lungo e grande film. Ma la irridente scatoletta non lo restituisce più. Ripete con fedeltà canina (ma di cane bastardo) il già accaduto, liofilizzandolo. I dialoghi rarefatti di Leone, incisivi proprio perché al limite del banale, non li si può accettare senza gli immani vuoti che quei *desesperados* hanno alle spalle. La Venezia colerica di Visconti si umilia a ghetto di cartapesta, perde le stimmate del grande morbo strisciante, indispensabile per tutta la storia, e più della storia losco.

Ma che razza di inutili discorsi sto facendo. L'andazzo è questo, irreversibilmente questo, e del resto non sarò certo io a sottrarmi alla minima favoletta serale. Bisogna aspettare: forse un Leone televisivo e un Visconti che affronti l'ispettore Derrick e finalmente lo camuffi, arriveranno. Capisco però che un regista sia oggi tentato da neogigantismi, da film in otto ore, da sequenze con trentamila comparse. Così come un pittore, nella confusione dell'arte sua, pensa soltanto a quadri di dieci metri per dieci, un quadro unico per una mostra unica. Così come un narratore, nauseato dai falsi minimalisti prontamente etichettati dalla critica letteraria, sogna di buttar giù mille pagine partendo da *Guerra e pace*.

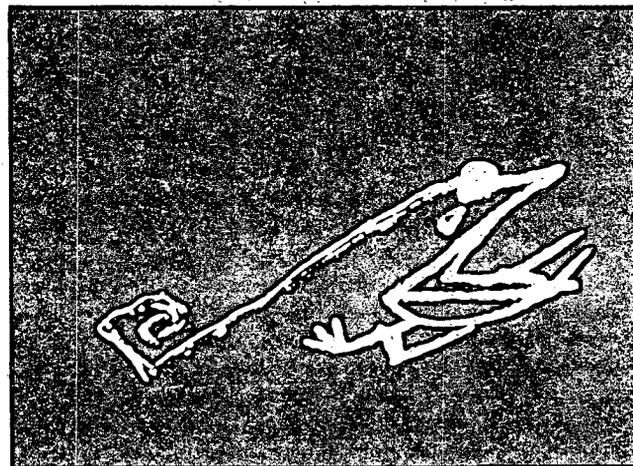
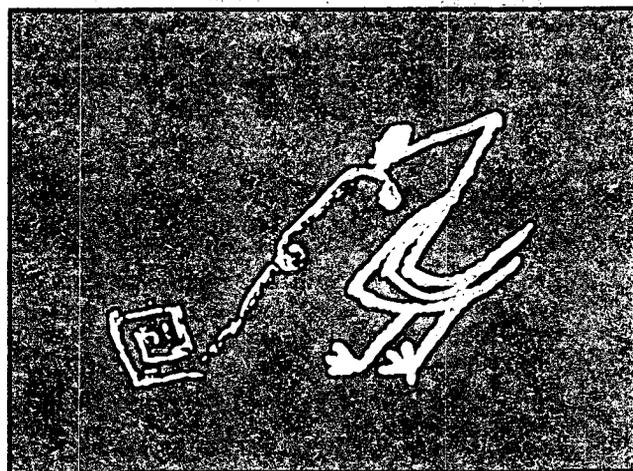
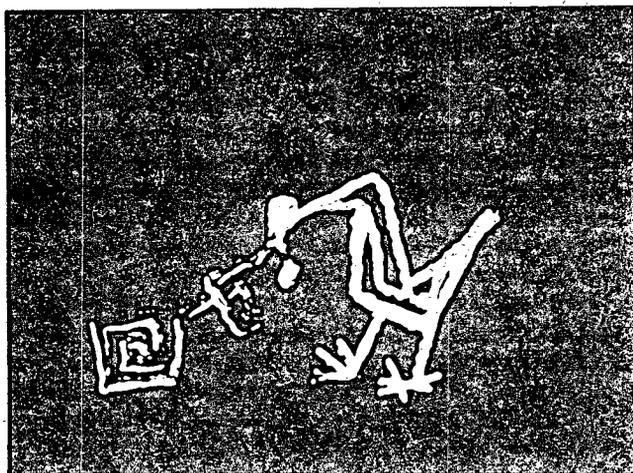
Ma forse il paragone valido è un altro. La televisione è meccanicamente costretta a fornire minestre in polvere anziché i minestroni della nonna. E quello che non è polvere, in polvere va ridotto, altrimenti non 'passa' in quel cosometro che il video è e resta.

Nessun verdetto, tuttavia. A scuola, anche in tempi non sospetti, si usava 'riassumere' in quadernucoli e in libriccini il meglio (cosa?) di Manzoni, di Orazio. Scegliere il meglio è veramente il tradimento peggiore, come dovrebbero sapere gli antologisti votati all'infamia del taglio. Se simili operazioni sono state possibili in ogni campo, perché insultare la matrigna tv? Mica è lei che ha inventato il mondo precedente, siamo stati noi a deporglielo ai piedi. È già molto che non faccia un falò del 'già creato' per imporre le sue invenzioncelle autonome.

Una cosa ancora: nei film citati e riproposti dal piccolo schermo, gli attori sono tutti alti uguali. I due metri circa di Clint Eastwood rivaleggiano con i centimetri di Claudia Cardinale. Ecco cosa significa schiacciare il paesaggio. Ma queste cose tanto oziose raccontiamocele noi e De Chirico, che infatti amava solo la tv dei ragazzi.

Norman McLaren l'animatore dell'impossibile

Giulio Gianini

The Eye Hears - The Ear Sees è l'efficace titolo di un documentario che la Bbc dedicò anni fa a Norman McLaren e che si ispira a uno dei suoi film, *Synchromy*. Qui la musica si 'vede' nello stesso momento in cui la si ascolta. Ed è con questo riferimento alla ricerca di una corrispondenza ideale tra immagine e musica, tema che ha caratterizzato tutta la sua attività artistica, che mi piace iniziare questo ricordo dell'artista scomparso il 26 gennaio 1987, in parte anche perché questa ricerca, tenendo ovviamente conto della diversità di stile e contenuti, è anche il tema del cinema di Luzzati e mio.
Ma l'immagine ancora più immediata che mi viene alla mente pensando a Norman McLaren non è legata a uno dei suoi film preziosi o alla sua attività insostituibile presso il National Film Board of Canada. È invece un'immagine molto intima e familiare, ma contemporaneamente ironica quasi come una sequenza di *Entracte* di René Clair. Un pomeriggio soleggiato sul lago di Annecy venti o più anni fa, un ballo campestre organizzato dal festival, la musica di un'orchestrina tipicamente francese, McLaren e Alexeieff che con un inchino galante invitano le signore a volteggiare nel valzer... McLaren e Alexeieff, due miti per chiunque lavori o semplicemente si accosti al cinema di animazione, due artisti — perché di questo si tratta — profondamente diversi eppure così simili. Diversi perché il nome del secondo è legato essenzialmente a una sola tecnica d'animazione — quella ottenuta attraverso l'originale schermo di spilli —, mentre McLaren non ha mai cessato di collaudare nel corso della sua vita le più diverse tecniche di animazione, indagando continuamente sulle infinite capacità espressive del mezzo. Simili perché entrambi erano due meravigliosi e raffinati artigiani, al di fuori di qualsiasi scuola e di qualsiasi classificazione.
McLaren, proprio per la sua infinita curiosità, è stato per noi autori più giovani un'inesauribile fonte di idee e un formidabile banco di prova. Pixillation, decoupage, disegno su pellicola, disegno animato, pittura a pastello, tecniche miste, tutto è stato sperimentato da McLaren a formare quasi un'enciclopedia del cinema d'animazione a cui noi autori abbiamo attinto tutti. E chi di noi, vedendo il suo *Fiddle-de-dee* non ha avuto la tentazione di buttare alle ortiche (metaforicamente parlando, s'intende) macchina da presa, luci e banco, per lavorare direttamente sulla pellicola, facendo proprio il suo concetto che «la base del cinema non è altro che una

Blinkity blank **(1954). Nella pagina accanto,** ***Pas de deux*** **(1968).**

striscia di celluloide la cui lunghezza rappresenta il Tempo»? È un impulso che oscuramente sentono tutti coloro che si accostano al cinema di animazione anche per la prima volta, come mi hanno insegnato le mie esperienze di docente di numerosi corsi di animazione con giovani di tutte le età, compresi i bambini di 8-10 anni.
Certo questa sua geniale attività è stata possibile anche grazie all'esistenza di un ente cinematografico come il National Film Board of Canada, che ha permesso lo svilupparsi di una cinematografia originale e altamente specializzata, senza nulla togliere alla libertà degli autori sovvenzionati dallo stato: in poche parole, il sogno (e per quanto riguarda l'Italia la chimera) di tutti i cineasti d'animazione. Va anche aggiunto, però, che il dipartimento d'animazione del National Film Board of Canada è una creatura di McLaren: fu infatti lui a crearlo nel 1941 e qui ha lavorato fino al 1984, applicandovi tutto il rigore e l'impegno necessari per la sopravvivenza di un'istituzione così articolata e complessa. Insomma, il lavoro di McLaren esisteva perché c'era il Film Board of Canada, ma il Film Board of Canada esiste perché c'era McLaren, con tutta la fantasia, la lucidità, la modestia del grande artista e soprattutto dell'uomo.
Non sarà male a questo punto, per chi non fosse cultore d'animazione, accennare brevemente alle tappe salienti della vita e della carriera di questo autore. Nato a Stirling in Scozia nel 1914 e allievo della Glasgow School of Art, McLaren cominciò a interessarsi al cinema d'animazione nel 1933, anno in cui produsse i primi esperimenti su pellicola. Questi brevi saggi lo segnalarono all'attenzione di John Grierson che gli offrì un posto

al General Post Office Film Unit di Londra, dove già lavorava Len Lye, le cui opere sollevarono la sua ammirazione. Nel 1939 lasciò l'Europa e si trasferì negli Stati Uniti, con tutte le difficoltà di un giovane emigrante. Non disponendo di denaro, fece di necessità virtù, realizzando i film *Dots* e *Loops*, disegnando sulla pellicola trasparente sia la parte visiva che quella sonora, e iniziando così un rapporto con il Museo Guggenheim. Nel 1941, chiamato da John Grierson, lasciò New York per Ottawa per costituire nel nascente Ufficio nazionale del cinema canadese il dipartimento di animazione, reclutando giovani divenuti in seguito famosi, come Evelyn Lambart, Jimmy MacKay, George Dunning, René Jodoin e Grant Munro. Da questa data inizia la sua sperimentazione nei diversi campi dell'animazione, dai primi saggi tecnicamente difettosi (ma stilisticamente molto stimolanti) alle raffinate opere della maturità, ultima delle quali fu *Narcissus* completata nel 1983, anno precedente al suo pensionamento, raggiungendo e spesso superando — anche grazie alle grosse possibilità del mezzo — gli effetti dell'arte cinetica e op art. Per chi volesse saperne di più, segnalo la fondamentale *Storia del cinema d'animazione* di Gianni Rondolino, edita da Einaudi, o l'esaurientissimo saggio di Alfio Bastiancich *L'opera di Norman McLaren*, a cura della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Torino, Giappichelli Editore.
Nel 1984 dunque McLaren usciva dalla scena pubblica, amaro risvolto burocratico di una cinematografia di stato peraltro invidiabile. Non è facile accettare che un artista vada in pensione come un impiegato qualsiasi: un artista semplicemente non va in pensione, e qui mi torna di nuovo alla mente il mio amico Alexeieff, da me incontrato a Parigi nel suo atelier bohémien e affascinante un anno prima della morte, ancora tutto preso dal suo schermo di spilli come un bambino entusiasta del suo nuovo gioco. Ma forse la mia versione è un po' troppo romantica.
Il lavoro di McLaren presso il Film Board of Canada era durato oltre quaranta anni, in cui accanto all'esperienza artistica non era mai venuto meno quell'impegno civile e didattico che proveniva dal documentarismo britannico e che fa parte della filosofia mclareniana. A questo proposito basti ricordare la vena sociale che sottende tutti i suoi film, e in particolare *Neighbours*, e i suoi viaggi in Cina e in India per conto dell'Unesco. La lezione principale che a mio avviso ci ha lasciato questo grande artista, proprio oggi che si fa un gran parlare di computer graphic, come se una macchina potesse sostituirsi a tutta la creatività umana, è appunto che non bisogna dimenticare che il mezzo tecnologico è subordinato all'uomo, alla sua fantasia, ai suoi valori e, perché no?, ai suoi errori. Credo di interpretare il pensiero di McLaren se asserisco che il computer non è sostitutivo di tutte le tecniche sperimentate fino a oggi, come invece molti sostengono, ma che sia semplicemente un meraviglioso strumento di lavoro in più, che potrà aprire nuove strade espressive e risolvere molti problemi tecnici, ma certo non quello della creatività, dell'ironia, della indefinibile differenza che passa fra un prodotto ben confezionato e un piccolo capolavoro come *Canon* o *Mosaic*. McLaren ci ha insegnato che vicino a queste sofisticate e costosissime macchine possono coesistere (e con ottimi risultati): una penna, inchiostro di china, semplice pellicola trasparente e un tavolino con un'apertura centrale illuminata da una lampada sul pavimento. E — perché no? — un po' di talento.

Il cinema estone

Achille Frezzato

Nel corso degli anni Trenta i registi più affermati del cinema estone avevano realizzato documentari di indubbio interesse: Harald Viikmann aveva portato a termine, nel 1935, *Tallinna sadama ajalugu* (t.l.: Storia del porto di Tallinn) e *Tallinna sadama tegevus* (t.l.: L'attività del porto di Tallinn); Konstantin Märska, oltre a significative incursioni nel lungometraggio a soggetto, aveva diretto nel 1936 *Eesti raamat* (t.l.: Il libro estone, o meglio, l'editoria estone), *Kalurid* (t.l.: I pescatori) e *Pühad Petseris* (t.l.: Festa al monastero di Petseri), nel 1937 *Osmussaare vaateid* (t.l.: Vedute dell'isola di Osmussaar) e nel 1938 *Eesti põlevkivi* (t.l.: Scisti dell'Estonia); Vladimir Parvel aveva raggiunto notorietà internazionale con *Vilsandi linnuriik* (t.l.: Il regno degli uccelli sull'isola di Vilsandi), premiato ad Amburgo nel 1937, al Festival dei film culturali. Viikmann, Märska e Parvel, inoltre, alle dipendenze dell'ente cinematografico statale, l'Eesti Kultuurfilm, o collaborando con esso, avevano operato alla formazione di nuovi quadri tecnici (operatori e registi), attivi soprattutto nel campo del documentario e delle cineattualità[1].

Falliti i tentativi, negli anni Venti e all'inizio dei Trenta, di fondare un'industria cinematografica nazionale e lasciando così il mercato alla produzione hollywoodiana e tedesca, il cinema estone era, in certo modo, tornato ai caratteri delle sue origini, a quella sua precipua disponibilità e determinazione, volte a documentare una identità nazionale ponendone in risalto la specificità. In questa direzione, agli albori del risveglio nazionale, quando ancora l'Estonia era una provincia dell'impero degli Zar, si era mosso il fotografo e poi regista cinematografico, Johannes Pääsuke con *Matk lävi Setumaa* del 1911-1913 (t.l.: Viaggio nella regione di Setumaa) e con *Tartu linn ja ümbrus* del 1912 (t.l.: La città di Tartu e i dintorni); in questa direzione aveva proceduto, una volta proclamata l'indipendenza nazionale e varata la Costituzione, fra il 1924 e il 1926, Rudolf Unt con *Filmikaameraga lävi Eesti* (t.l.: Con la cinepresa per l'Estonia).

Gli stessi film a soggetto di produzione estone, quelli che non cedevano alla moda internazionale delle commedie sentimentali coinvolgenti personaggi della società bene (come *Päikese lapsed* — t.l.: I figli del sole — del 1932, di

[1] Per maggiori informazioni su questi registi e sul cinema estone dalle origini agli anni Quaranta, si rimanda a *L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947)* di Achille Frezzato in «Bianco e Nero», n. 3/1984.

Theodor Luts), miravano a connotare la realtà nazionale, sia narrando, in una atmosfera di cronaca drammatizzata dagli squarci realistici, eventi della storia del paese (*Mineviku varjud* — t.l.: Le ombre del passato — del 1924, di Valter Palm; *Esimese öö õigus* — t.l.: Jus primae noctis — del 1925, di Balduin Kusbock; *Noored kotkad* — t.l.: Giovani aquile — del 1927, di Theodor Luts; *Öösel [1905 aasta]* — t.l.: Nella notte [L'anno 1905] — del 1931, di Armas Hirvonen), sia proponendo testi letterari e di narrativa popolare calandoli nel clima di vivaci commedie di costume o piegandoli alle cadenze dell'avventura, del dramma, non esenti da notazioni umoristiche (*Vigased pruudid* — t.l.: Le fidanzate sciancate — del 1929 di Konstantin Märska e Johannes Loop; *Jüri Rumm*, del 1929, di Johannes Loop).
Un cinema, quindi, permeato e sorretto da una forte volontà di rispecchiare la propria entità nazionale, la sua unicità, attraverso racconti e documenti di ragguardevole livello professionale, e tramato da una soddisfatta riflessione sui traguardi raggiunti nell'arco di un ventennio di organizzazione socio-politica indipendente; un cinema indubbiamente specchio del proprio sistema statale, della propria società, ma votato, al tramonto della terza decade del secolo, alla scomparsa, assieme a tutte le espressioni della vita sociale e artistica della nazione: il Trattato Molotov-Ribbentrop del 23 agosto 1939 destinava l'Estonia, con gli altri stati baltici, la Lettonia e la Lituania, a zona di influenza sovietica, con la possibilità per l'Urss di stabilirvi basi militari. La presa del potere da parte di un governo-fantoccio sarebbe stato il passo successivo e ciò in Estonia avvenne nel giugno del 1940 con una manovrata sollevazione dei ceti meno abbienti, salariati, e con un pilotato colpo di stato.
Il cinema, da sempre attento registratore della vita del paese, dedicò a questo rivolgimento un'opera, *Rahva tahe*, dove, al di là della tramatura ideologica, ancora hanno evidenza le caratteristiche del documentario estone dispiegantisi in una cronaca sinteticamente concepita ed elaborata, potenziata drammaticamente da una discorsività diretta a cogliere l'essenziale, lo specifico, il valore intrinseco ed emergente di ogni situazione.
Rahva tahe (titolo russo: *Volja naroda*; t.l.: La volontà del popolo) ricorda e celebra l'instaurazione di un nuovo governo, l'introduzione di un nuovo assetto sociale in Estonia: film di montaggio, della durata di un'ora circa, è dedicato agli eventi del giugno e del luglio 1940, e venne realizzato dagli operatori dell'Eesti Kultuurfilm (fra essi vi furono anche Kostantin Märska e Vladimir Parvel). La cronaca dei momenti salienti di quei due mesi appare ordinata in tre capitoli: si parla nel primo di quanto avvenne a Tallinn il 21 giugno e nei giorni successivi sino alle elezioni del 14-15 luglio; nel secondo si narra delle prime sedute (21-22-23 luglio) della Rahvavolikogu (Assemblea della volontà popolare) uscita da tali elezioni; nel terzo si rappresenta, si dimostra l'unità fra il popolo estone e i suoi rappresentanti.
Alcune inquadrature fisse, che si susseguono per stacchi, presentano scorci, vedute della città di Tallinn, mentre la voce fuori campo informa come il popolo estone, privato della libertà conquistata con la Rivoluzione del 1917 e soggiogato da una democrazia borghese-capitalista per più di vent'anni, abbia conquistato la propria libertà e la propria dignità nell'estate del 1940.
Il 21 giugno da alcuni automezzi vengono sparsi per le vie della capitale

volantini che annunciano la fine del governo borghese. Successive inquadrature mostrano la formazione di reparti della Rahva Omakaitse (Autodifesa popolare), i cui componenti, una volta arruolati, indossata la divisa (del tutto simile a quella dei soldati delle Brigate Internazionali della guerra civile spagnola) e ricevute le armi, marciano in formazione per le vie della città, dove si svolge anche un'ordinata manifestazione delle maestranze del maggior complesso metallurgico estone, le Fr. Krulli Tehase (Officine Franz Krull). Tutti, soldati e operai, mentre da automezzi vengono distribuiti alla popolazione volantini che annunciano libere elezioni per i giorni 14 e 15 del mese successivo, convergono nella Vabaduse Valjak (Piazza della Libertà): e questa grande folla, fissata dapprima dall'alto, presentata poi da normali riprese frontali a gruppi e a frazioni, ascolta un comizio del *peaminister* (primo ministro) del nuovo governo popolare, il medico e poeta Johannes Vares (Barbarus) (1890-1946). Il popolo estone, conscio di una nuova realtà, esige un ordine nuovo e rispettoso dei suoi diritti: essi vengono scanditi da una voce stentorea e contemporaneamente sullo schermo scorrono immagini del comizio e poi delle elezioni, il cui risultato (il 92,8% all'Eesti Töötava Rahva Liit — Unione del popolo lavoratore estone) viene letto e commentato brevemente a una moltitudine di uomini e donne, sempre in Piazza della Libertà, il 17 luglio, dal segretario dell'Eestimaa Kommunistlik Partei (Partito comunista estone), Karl Sare: egli è presentato a figura intera, mentre la folla, introdotta da una lenta panoramica dall'alto, viene descritta per gruppi più o meno numerosi (alcuni dei presenti reggono un ritratto di Stalin), non a eccessiva distanza, in modo da evidenziare volti intensi, soddisfatti e attenti. Queste inquadrature, come la maggior parte delle altre del documentario, si succedono per stacco, sono fisse e di diversa durata, tali comunque da permettere una loro lettura o anche una più decifrante, tendenziosa considerazione.

Con la descrizione, con immagini da diversi punti di vista, del palazzo sede del primo governo liberamente eletto dal popolo (alla raffigurazione dell'edificio fa seguito un'inquadratura delle bandiere sovietica ed estone agitate dal vento), inizia l'esposizione di come la volontà popolare diventi esecutiva. È il 21 luglio 1940, il giorno della prima seduta dei nuovi deputati della Rahvavolikogu, in un'ampia sala dalle cui pareti, percorse da striscioni con slogan riguardanti il nuovo corso della storia estone, pendono i ritratti di Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Il'ič Lenin e Josif (Visarionovič Džugašvili) Stalin, i padri dell'ideologia informante la nuova epoca.

Dopo alcune parole di apertura di un vecchio rivoluzionario, Aleksei Janson (1882-1941) e una breve prolusione di Arnold Veimer (1903-1977), che elenca gli argomenti all'ordine del giorno (l'organizzazione dello stato; l'auspicabile ed auspicata entrata dell'Estonia nel novero delle repubbliche dell'Unione Sovietica; il passaggio al popolo della proprietà della terra; la nazionalizzazione dell'industria e delle banche), viene introdotta nella sala una delegazione degli operai delle Officine Franz Krull, il presidente del soviet delle quali, Voldemar Reining, nel saluto all'Assemblea, suggerisce di chiedere a Mosca di accogliere l'Estonia nell'Unione Sovietica.

Prende poi la parola Johannes Lauristin (1899-1941), segretario del Keskkomitee (Comitato centrale) e scrittore, che svolge una dura analisi del

passato borghese e indica nel nuovo regime una svolta fondamentale nella vita del paese; dopo di lui interviene Mihkel Jürna, uno scrittore di mediocre livello, con una dichiarazione sull'ordinamento sovietico dell'Estonia e sottopone al governo il possibile testo del proclama di una repubblica socialista, sovietica, indipendente e autonoma. Dopo una breve raccomandazione di Veimer, Neeme Ruus (1911-1942) conduce un esame serrato e impietoso della situazione fallimentare cui il regime di Kostantin Päts aveva ridotto l'Estonia in campo economico e amministrativo e nei settori dell'industria, dell'agricoltura, dell'assistenza sociale e nella vita culturale; conclude il suo discorso proponendo che l'Assemblea, il popolo estone, chiedano di entrare a far parte dell'Unione Sovietica come una delle sue repubbliche: nel mentre la camera, che ha narrato questo intervento inquadrando l'oratore e, in alternanza, i membri del governo e i deputati in attento ascolto, si muove in una panoramica sugli slogan appesi alle pareti, sui ritratti dei padri dell'ideologia sovietica, sullo stemma dell'Urss, fermandosi sull'ambasciatore sovietico V. Bočkarjov che, inquadrato in piano americano, ringrazia di questa generosa richiesta. L'Assemblea applaude a Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948), allora membro del Presidium del Comitato centrale del Pcus[2], e a Stalin.
La seduta continua: alla tribuna prende posto Nigol Andresen (n. 1899), un socialista di sinistra, che legge il decreto dell'Assemblea per l'annessione all'Urss, stilato nei termini del diritto internazionale; alla fine della lettura i membri festeggiano l'ambasciatore sovietico. L'intervento seguente di Aleksander Jõeäär (1890-1959), un socialdemocratico già membro del parlamento estone prima del 1940 ed esperto di agraria, riguarda la situazione delle campagne e le mete raggiungibili con il passaggio della proprietà delle terre ai contadini: un discorso intelligente, tecnico, chiuso dalla dichiarazione dell'assegnazione della terra e delle sue ricchezze al popolo estone. Nella sala si presenta una delegazione dell'Armata Rossa[3]: un marinaio prende la parola, augura un futuro radioso all'Estonia, il cui popolo ha preso nelle proprie mani il proprio destino, e termina inneggiando al «grande» Stalin, «duce, amico, padre e maestro». Di nuovo Ruus si presenta alla tribuna e dà lettura di una lettera che la Rahvavolikogu invierà al segretario generale del Comitato centrale del Pcus: proclamata la sovranità e l'indipendenza dell'Estonia, vi si avanza la speranza che il paese venga accolto nella grande famiglia sovietica, vi si ribadisce l'impegno per la costruzione del socialismo con l'Urss e per la difesa in comune della pace minacciata dai paesi capitalisti; vi si garantisce la piena fiducia nella società e nell'ordinamento sovietici, baluardi della pace e del pro-

---

[2] All'epoca ancora Vkp (b) e cioè Vsesojuznaja Kommunističeskaja Partija (bol'ševikov), Partito comunista dell'unione (dei bolscevichi), denominazione assunta nel 1925 (dal 1918 Rossijskaja Kommunističeskaja Partija [bol'ševikov], Rkp [b], Partito comunista russo [dei bolscevichi]) e mantenuta fino al 1952: da allora Kpss, cioè Kommunističeskaja Partija Sovetskovo Sojuza, Partito comunista dell'Unione Sovietica.

[3] Per l'esattezza, Rkka, cioè Rabočaja i Krestanskaja Krasnaja Armija, Armata rossa degli operai e dei contadini. Dopo il 1944 semplicemente Sovetskaja Armija, Armata sovietica.

gresso. Il canto dell'Internazionale chiude questi primi lavori dell'Assemblea.
Attraverso singole inquadrature fisse, montate per stacco (l'ultima ospita a lungo lo stemma dell'Unione Sovietica), dopo una panoramica sui deputati e sui membri della compagine governativa nel loro insieme, uniti nell'esecuzione vocale dell'inno proletario, che li accomuna alla gente radunata nella Piazza della Vittoria, la quale ha intonato lo stesso canto, sulle sue parole e note l'esposizione si trasferisce all'esterno. La camera ritrae questa immensa folla con una panoramica dall'alto e si avvicina poi ai suoi componenti che seguitano nel canto dell'Internazionale. Essi si ordinano poi per una sfilata, sempre, all'inizio, vista dall'alto e poi fissata nel suo passaggio per le vie della città: oltre agli striscioni con slogan, essi innalzano ritratti di Vjačeslav Michajlovič (Skrjabin) Molotov, presidente del Consiglio dei commissari del popolo e commissario del popolo per gli Affari Esteri, e di Stalin, e transitano sotto il balcone dell'ambasciata dell'Urss, in via Pikk, dove con membri dell'Assemblea ed esponenti del partito, si trovano il rappresentante di Mosca e Ždanov. Ai lavoratori, al popolo, seguono le truppe in una successione alternata di immagini loro e delle personalità sul balcone, mentre una voce fuori campo inneggia al Partito comunista dell'Unione Sovietica, a quello dell'Estonia, al futuro, a Stalin.
Nei tre capitoli di *Rahva tahe* non si fa la cronaca di avvenimenti storici, ma si descrive, si connota una nuova realtà, una nuova forma di potere: uomini nuovi operano per consolidarlo e, legati al popolo, agiscono in suo nome: il canto dell'Internazionale sancisce questa unione, intesa come profonda, fra l'autorità e la gente che, insieme, nutrono fiducia nell'Unione Sovietica. L'ordine socialista, dopo essersi assicurato il potere, si crea gli organismi per gestirlo, sia attraverso una veste legale, sia attraverso nuove alleanze, e si adopera per salvaguardarsi il consenso del popolo. L'intento degli autori di *Rahva tahe* sta tutto nel chiarire con la massima limpidezza, con la forza suadente dei fatti, questa indubbia realtà, questa solida prospettiva. Il racconto, l'attento tessuto delle inquadrature, si svolge con semplicità: esso va letto, interpretato univocamente, non ha sbavature, esclude altri gradi di lettura, ribadisce significanti richiami: una nuova epoca ha visto la luce, essa è costruita dalla volontà del popolo, ne traduce in realtà le aspirazioni, è difesa, salvaguardata, potenziata dall'azione dei suoi rappresentanti liberamente eletti e dalle cure della vicina e presente patria socialista.
Già nei mesi successivi al giugno 1940 alcuni cineasti sovietici, attivi nel campo del documentario, erano giunti a Tallinn: *Rahva tahe* può considerarsi il primo documentario sovietico della cinematografia estone: sovietico per il suo contenuto, perché si occupa, da un inequivocabile punto di vista, dell'introduzione dell'ordinamento socialista nel paese; mentre un'analisi della realtà, condotta alla luce dell'ideologia, dei principi sovietici, incominciò a prodursi attraverso il *ringvaade* (cinegiornale) *Nõukogude Eesti* (titolo russo: *Sovetskaja Estonija* — t.l.: Estonia sovietica) e si palesò organicamente con *Eestimaa* (titolo russo: *Estonskaja zemlja* — t.l.: Terra estone), una coproduzione dell'Eesti Kultuurfilm, nazionalizzato nel settembre del 1940, e della Leningradskaja Studija Kinochroniki (Studio di Leningrado di cineattualità), portata a termine fra il giugno 1940 e il

marzo 1941 dal documentarista sovietico Vasilij Nikolaevič Beljaev con la partecipazione di cineoperatori e di uomini di cultura estoni.
Una delle prime pellicole della serie dedicata alle repubbliche sovietiche[4], *Eestimaa*, narra della recente entrata dell'Estonia nell'Unione Sovietica e si compone di cinque 'novelle'. Dopo la prima, *Ajalugu* (in russo: *Istorija* — t.l.: La storia)[5], nella seconda, *Kodanlik-demokraatlikus Eestis* (in russo: *V buržuazno-demokratičeskoj Estonii* — t.l.: Nell'Estonia borghese-democratica) vengono presentati aspetti, immagini, realtà di Tallinn (vetrine di negozi; donne e uomini vestiti elegantemente; bar all'aperto frequentati da varia gente; un cittadino che dà noccioline a uno scoiattolo; automobili e tram in movimento) dirette, scelte per significare benessere e abbondanza. Il commento però si affretta a smentire tale impressione o convinzione: nuove, vere, immagini provano il contrario. Anche altra gente si intrattiene a dar del cibo ad animali, a piccioni: essa ha molto tempo, non ha lavoro e, in altri momenti, nel porto della capitale[6] attende l'arrivo di mercantili e di essere chiamata per scaricarli e guadagnarsi così da vivere. Negli stabilimenti non si lavora: le autorità dello stato borghese hanno consegna-

---

[4] Come, ad esempio, *Cvetuščája Armenija* (t.l.: Armenia in fiore) del 1937 e *Strana radosti* (t.l.: Il paese della felicità) del 1940 diretto da G. Balasanjan e da Levon Isaakjan (n. 1908), realizzati dall'Armenkino di Erevan; come *Ordenonosnyj Azerbajdžan* (t.l.: Azerbaigian decorato) del 1937-1938 di Rza Tachmasib (n. 1894) e *Dvadcataja vesna* (t.l.: La ventesima primavera) del 1940 di Mikael Mikaelov, entrambi prodotti dagli studi cinematografici di Baku, l'Argoskinprom; come *Solnečnyj Tadžikistan*) (t.l.: Il radioso Tadgikistan) del 1937 di Nikolaj Dostal' (1909-1959); come *Turkmenistan* del 1939 firmato da Vladimir Lavrov e I. Saburov e prodotto dagli studi cinematografici di Aščhabad, il Turkmenfil'm; come, infine, *Dvadcat' let Kazachstana* (t.l.: I vent'anni del Kazachistan) del 1940, realizzato dallo studio per film documentari di Alma-Ata.

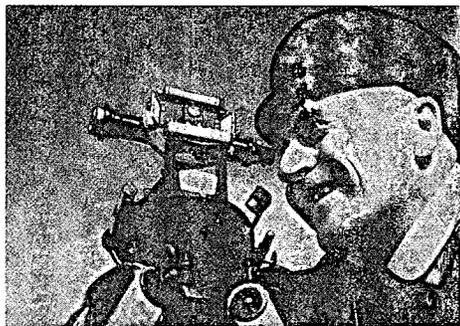
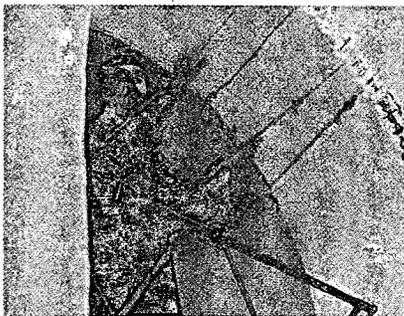
[5] Nella copia visionata a Tallinn, nella sede della Eesti Kinoliit (Unione dei cineasti estoni), negli ultimi giorni del giugno 1984, questa 'novella' mancava.

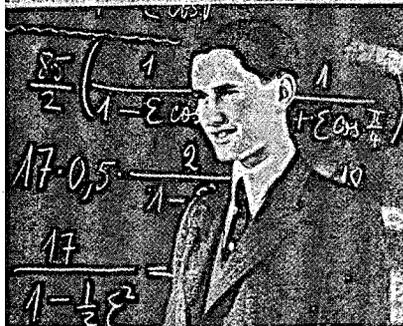
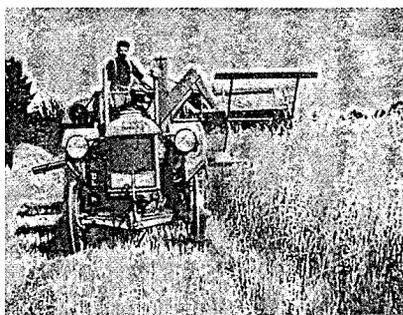
[6] Non è escluso che questo brano riguardante il porto di Tallinn sia stato ottenuto montando materiale rilevato da cinegiornali e da documentari licenziati negli anni Trenta dell'Eesti Kultuurfilm. Già nel 1923 il porto della capitale estone era stato il soggetto di un cortometraggio di 141 m, *Tallina sadam* (t.l.: Il porto di Tallinn), prodotto dalla Estonia Film; esso probabilmente venne incluso poi nella prima parte del documentario *Filmikaameraga lävi Eesti* (t.l.: Con la cinepresa per l'Estonia), portato a termine fra il 1924 ed il 1926 dagli operatori di questa casa di proprietà dei fratelli Parikas (cfr. A. Frezzato: *L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947)* in «Bianco e Nero», n. 3/1984. Al porto di Tallinn rivolse il suo interesse partecipe e serio Harald Viikmann: profondo conoscitore della tecnica fotografica e cinematografica, egli, nel 1935, accantonati i pur encomiabili intenti pittorici e d'atmosfera presenti in *Talv* (t.l.: L'inverno) del 1925 (forse), stese la sostanziosa cronaca di una realtà portuale, della sua formazione, della sua evoluzione, firmando due documentari, rispettivamente di 248 e di 250 m, dedicati alla storia, all'importanza, all'attività del porto della capitale del suo paese.
Tallinna sadama ajalugu (t.l.: Storia del porto di Tallinn) è un'opera di divulgazione che traccia le tappe principali dello sviluppo del porto partendo dal 1688, menzionando i lavori svoltivi nel corso dell'Ottocento (la costruzione dei primi moli e del primo bacino di carenaggio) e fissandosi sul suo ampliamento, sulla sua modernizzazione avvenuti all'inizio del secolo e negli anni Venti (la costruzione di nuovi bacini, l'installazione di gru semoventi), sulle misure adottate per la sua manuten-

to l'industria al capitale straniero che non trova più convenienza a far investimenti in Estonia: le fabbriche vengono chiuse, alcune loro strutture distrutte, le attrezzature vengono smontate e ridotte a rottame.
Già in questi primi dieci minuti è inequivocabilmente avvertibile l'intento propagandistico, tendenzioso, degli autori che, per alimentare il loro discorso, riprendono stabilimenti abbandonati e in rovina, senza chiarire che si tratta di officine navali costruite al tempo degli Zar e lasciate per altre più funzionali e moderne, così come 'raccontano' la distruzione, il crollo di una ciminiera senza informare della impossibilità di un suo ulteriore impiego e della sua sostituzione con altri apparati.
Anche per quanto concerne il mondo agricolo identica è la scelta espositiva: nel mentre si afferma che solo un terzo dei contadini lavora terreni in proprietà e che il resto è costretto a prenderli in affitto, indebitandosi sempre più, vengono proposte immagini segnate da un clima di miseria e povertà tratte dal documentario di Konstantin Märska, *Osmussaare vaateid*

---

zione e per la sua efficienza (le frequenti escavazioni del fondo con l'uso di draghe; l'erezione di argini di sbarramento; l'estensione del tracciato ferroviario sino alle banchine; l'asfaltatura delle vie d'accesso).
Viikmann illustra il suo discorso riprendendo vecchie stampe, disegni e grafici puntualizzanti le tappe dell'espansione e dell'ammodernamento, introducendo didascalie esplicative, immagini di repertorio e materiale girato da lui stesso, cordinando il tutto in una cifra informativa, precisa e esauriente, diretta a porre in risalto il potenziamento da parte dell'uomo di una realtà inequivocabile quale quella di un porto praticabile anche nella stagione invernale, a differenza di quello di altre città della costa baltica, e quindi in grado di soddisfare le esigenze commerciali di altri paesi (l'Unione Sovietica e la Lettonia).
L'importanza del porto della prima città estone nell'ambito dei commerci, la sua vita intensa, sono al centro dell'altro documentario di Viikmann, *Tallinna sadama tegevus* (t.l.: L'attività del porto di Tallinn). Esso inizia con le riprese di una locomotiva, sollevata dalla banchina da una gru e depositata nella stiva di un mercantile, e di sacchi velocemente scaricati; prosegue con le immagini di un piroscafo, uno dei tanti che assicurano regolari collegamenti, ad esempio, con la Svezia, con la Polonia, con l'Inghilterra, con la Germania, con gli Stati Uniti.
Centro di indiscutibile rilevanza per il movimento interno e per l'esportazione delle merci (dall'industria, dall'economia nazionale vi affluiscono prodotti, manufatti, derrate alimentari, in parte vendute all'estero come, ad esempio, legname, compensati, lino, vetro, patate, uova, fiammiferi), per il transito di quelle mercanzie dirette o provenienti da altri paesi, per i suoi bacini di carenaggio per le riparazioni anche di grosse navi, il porto di Tallinn è anche la principale base navale della Marina estone: vi approdano, in visita, navi da guerra straniere e vi sbarcano, per incontri ufficiali, rappresentanti e sovrani di altri paesi.
Tallinna sadama tegevus è ricco di elementi informativi ben ordinati secondo uno schema di logica esposizione del proprio tema, con un montaggio non incalzante, ma chiarificatore, percorso da un governato, appena percettibile, orgoglio per una realtà nazionale tanto importante e all'altezza dei tempi. Dal documentario, così come conservato, manca l'ultima parte, una visione d'insieme, riassuntiva, della zona portuale, che, forse, iniziava con riprese dall'alto, una soggettiva da un dirigibile solcante il cielo della capitale (l'ultima inquadratura del filmato oggi esistente): si trattava — può darsi — di una sequenza di 3-4 minuti ottenuta con il montaggio, senza dissolvenze di qualsiasi genere, di sezioni di questa soggettiva, di questa panoramica (un sistema di ripresa utilizzato da Viikmann assai funzionalmente nel corso del racconto) con inquadrature realizzate con la camera fissa.

Immagini dal cinegiornale *Nõukogude Eesti* n. 8 (1940).

Pühad Petseris (1936), documentario di Konstantin Märska.

Osmussaare vaateid (1937), documentario di Konstantin Märska.

Eestimaa (1940-1941), documentario del sovietico Vasilij Nikolaevič Beljaev.

(t.l.: Visioni dell'isola di Osmussaar), del 1937[7], dove esse erano ordinate unicamente alla descrizione di una vita non agiata, ma laboriosa e serena. Ancora da questa opera di Märska e dall'altra, *Kalurid* (t.l.: I pescatori), del 1936, gli autori di *Eestimaa* prelevano immagini e sequenze per dire della difficile, grama esistenza della gente che dalla pesca trae di che vivere: le inquadrature, il loro succedersi non denunciano alcuna alterazione dell'o-

---

[7] Distribuito dall'Eesti Kultuurfilm nel 1937, di 253 m, il film ricorda l'altro mediometraggio (182 m), *Kalurid* (t.l.: I pescatori), dello stesso autore e divulgato l'anno prima. Entrambi impiegano materiale ottenuto da riprese eseguite nella stessa località: coincidono nelle due opere sia la raffigurazione della pesca (di mattina e di sera) e di alcuni momenti della vita dei pescatori, sia la visione di determinati luoghi di un'isola. Entrambi i film narrano dell'isola di Osmussaar, ma mentre *Kalurid* si accentra sulla pesca e su quanti da essa traggono i mezzi di sussistenza, *Vaateid Osmussaarelt* (altra versione del titolo) si snoda da una scelta tematica più ampia, la descrizione di un territorio, la presentazione dei suoi abitanti, dei loro modi d'esistenza, delle loro occupazioni (non è escluso, poi, che questo mediometraggio sia nato dal montaggio del materiale rimasto inutilizzato dopo la realizzazione di *Kalurid*).
Quanti vivono sull'isola di Osmussaar per lo più ricavano dal mare di che vivere e il documentario inizia con le immagini, all'alba, della pesca (buona parte delle riprese sono in movimento) e delle sue fasi, mentre dal cielo si versa sul mare una luce caliginosa. Sulla riva, bimbi giocano con un cane, donne controllano le reti, le stendono e con altri uomini le aggiustano.
Con un'ampia panoramica dall'interno verso il mare, il racconto introduce alla visione di una casa da cui escono, diretti a scuola, ragazzi di varia età, calzanti zoccoli di legno (primo piano dei piedi in movimento), prodotti tipici dell'isola (in Estonia, in nessun'altra zona erano in uso in quegli anni simili calzature), che essi con altri compagni lasciano all'esterno dell'edificio scolastico.
L'interno dell'isola vanta insediamenti: una panoramica dopo un campo totale del villaggio, parte da un mulino a vento, illustra i dintorni, plana sui tetti delle case, dando inizio a un resoconto della vita degli abitanti dediti anche alla coltivazione dei campi, all'allevamento, su scala ridotta, del bestiame (pecore e bovini), in una laboriosità intensa e fidente come quella dei pescatori che, per una pesca qualche volta molto abbondante, si spingono talora in mare anche soli, sorvegliati comunque dal guardiano del faro, nonostante la turbolenza delle acque che si infrangono rumorose sui roccioni della riva.
La giornata è ormai vicina alla fine: al tramonto una barca si allontana sul mare.
Osmussaare vaateid è un'opera composita, dal racconto essenziale ma non scarno, ben scandita nelle sue parti e nel fraseggio, accompagnata da una colonna musicale di Villem Reimann (n. 1906), volta a commentare il carattere delle scene di vita, a sottolineare con tranquilla melodia le immagini delle distese marine e campestri e a dar risalto, con la sua improvvisa tensione, con il suo ritmo breve, sostenuto, ai momenti di eventuale pericolo per chi si trova al largo, quando il mare sembra volersi infuriare. Le riprese non intendono solo riferire di un mondo, della vita su un'isola, ma tendono a comunicarne la qualità, mirano a essere conseguentemente pittoriche, ma in misura vigilata, in modo da non traviare la loro suggestiva impronta cronachistica in un patetico romanticismo: Märska fa corrispondere a un'esistenza tranquilla, sobria e operosa un racconto scorrevole, pieno, motivato, tutto piegato a raffigurare una giornata come tante altre, spesa nell'adempimento del principio primario della vita degli abitanti di queste isole: godere della possibilità di procurarsi di che vivere, di riempire i propri giorni con attività dirette ad assicurare il futuro a se stessi e ai propri figli.

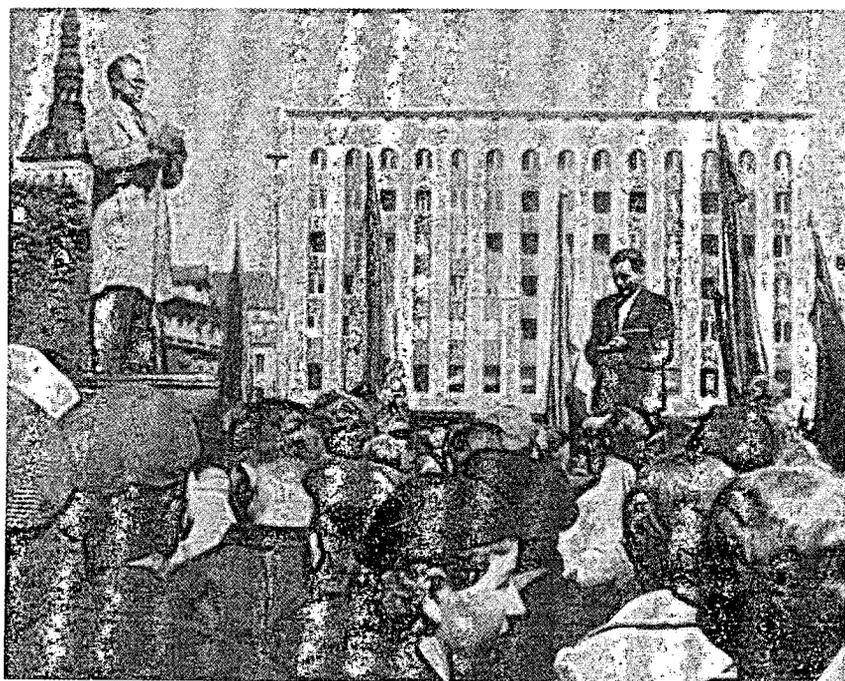
riginale, ma il commento snatura e sovverte il loro originario intento descrittivo e insiste sulla sequenza dei bimbi, degli scolari calzanti zoccoli di legno lasciati all'entrata della scuola, una sequenza che nel mediometraggio di Märska documentava di una realtà tutt'altro che minacciata dall'indigenza e dava notizia di un modo di vita, dei prodotti di uno specifico artigianato locale e del loro uso.
Dopo una parentesi volta a indicare nella religione (le vedute di un monastero, le immagini di frati che suonano le campane, di gruppi di fedeli e dei loro atteggiamenti di eccessiva devozione sono tratte dal documentario *Pühad Petseris* — t.l.: Festa al monastero di Petseri —, girato da Märska nel 1937 in occasione della Pasqua)[8] un elemento importante per svigorire la volontà della gente, la cui mente viene obnubilata, indebolita anche non arginando la piaga dell'alcolismo, Beljaev prosegue nell'impiego 'orientato' di materiale preso in prestito da un'altra opera di Märska: con lo scopo di determinare la condizione penosa dei lavoratori dell'industria degli scisti, egli afferma che l'estrazione del minerale, i cui giacimenti erano ormai di proprietà di capitalisti stranieri, impegnava gli operai, alloggiati in baracche, in una fatica improba e mal retribuita, e associa questo discorso a immagini e sequenze di *Eesti põlevkivi* (t.l.: Scisti

---

[8] Questo monastero aveva già suscitato l'interesse di Johannes Pääsuke: *Matk lävi Setumaa* (t.l.: Viaggio nella regione di Setumaa), del 1911-1913, si apre con le immagini del pozzo del Petseri Klooster ottenute con riprese da due punti diversi. Il documentario procede con una panoramica sul cortile che, evidenziando alcune costruzioni (nel mentre un monaco attraversa l'inquadratura da sinistra a destra), dopo uno stacco, termina su due persone che pestano grano in un mortaio. Seguono due immagini di pellegrini stazionanti sui due lati (destro e sinistro) del cortile e poi, in campo totale, quella del mercato/fiera fuori dal monastero, quella di alcune donne nei costumi locali e, in figura intera, quella di un uomo che mostra un'icona.
Le diverse inquadrature sgranano per stacco un semplice montaggio di brani volti a dar rappresentazione di aspetti della vita della regione e della sua gente: osservante i precetti religiosi, essa partecipa alla solenne processione pasquale, celebra il giorno dei morti consumando un pasto sulla tomba dei cari defunti; laboriosa e solerte, è dedita alla coltivazione della terra, miete il frumento con le falci (un totale ottenuto con la camera sistemata in luogo più elevato del soggetto da riprendere, cui tiene dietro una breve panoramica sui campi), lavora l'argilla e cuoce i mattoni per la costruzione delle proprie abitazioni, trasporta il fieno su modeste imbarcazioni lungo corsi d'acqua dove i bambini giocano, si tuffano, prendono il bagno.
Questi momenti, questi aspetti dell'esistenza dei residenti nella regione Setumaa sono presentati da una successione, per stacchi, di inquadrature della durata utile alla lettura del loro contenuto e tale soluzione è adottata anche nella parte finale dove, dopo un totale di un gruppo di contadine in costume, vengono introdotte alcune di loro, in figura intera, per meglio rivelare il loro abbigliamento: esse poi ballano con i loro mariti e/o fidanzati, e i ballerini vengono ritratti con una breve panoramica. Altre immagini poi, in successione, fissano vari tipi di danza.
Offrendo una visione dei luoghi, degli abitanti di una regione dell'Estonia, delle loro occupazioni, Pääsuke compone il quadro di un vivere diviso fra il lavoro, accompagnato da modesti svaghi, e le cure dell'anima, un quadro dove non c'è traccia né di miseria né di penuria e dove ferve un'attiva esistenza, sostenuta dalla fiducia in una ricompensa.

dell'Estonia), le quali unicamente precisavano, illustravano gli insediamenti industriali, il lavoro nelle cave e nelle miniere, fornivano notizie al riguardo del trasporto, della lavorazione, dell'utilizzo del minerale[9].
Non migliore era la situazione (sfruttamento, turni faticosi, lavoro discontinuo) negli stabilimenti tessili di Narva: la congiuntura economica e la mancanza di alti profitti avevano consigliato ai proprietari di ridurre, negli anni Venti e Trenta, il numero dei dipendenti (da diecimila a duemila) con il risultato di macchinari fermi, reparti deserti, strutture in

---

[9] *Eesti põlevkivi* venne realizzato da Konstantin Märska nel 1938: è dedicato a un minerale — gli scisti — che assicurava l'indipendenza energetica dell'Estonia e che, con i prodotti ricavati dalla sua lavorazione e venduti all'estero (Lettonia, Cecoslovacchia, Finlandia), contribuiva all'andamento positivo della sua bilancia commerciale. Campi lunghi, totali da posizioni elevate, alcune panoramiche illustrano la zona nord-orientale del territorio estone — precedentemente evidenziata e circoscritta su una carta geografica — dove esistono giacimenti di scisti il cui sfruttamento ebbe inizio, con l'avvento dell'indipendenza e della repubblica, soprattutto in tre località, Kiviõli, Kohtla, Sillamäe.
A Kiviõli vengono presentati lo stabilimento per la lavorazione del minerale, inviatovi dai vicini giacimenti in piccoli vagoni, e, con una carellata laterale, il quartiere operaio, poi la sede della direzione e, in varie riprese, con immagini fisse, le case degli impiegati. A Kohtla (ora Kohtla-Järve), il primo centro estone per l'estrazione e la lavorazione degli scisti, con una panoramica vengono mostrati i reparti dello stabilimento, le case degli operai e degli impiegati e, dopo un'inquadratura riservata all'edificio della direzione, con un'altra panoramica vengono introdotti alcuni edifici in costruzione (nuove case per gli operai e una scuola). A Sillamäe viene offerta una rapida visione dello stabilimento e delle cave.
Dopo aver fatto conoscere i tre maggiori centri dell'industria delle rocce scistose, *Eesti põlevkivi* informa intorno al prelievo del minerale da cave dove gli uomini scavano e caricano piccoli vagoni, e da miniere, raggiunte da operai che vi fanno luce con lampade al carburo e vi preparano fornelli per le mine: dopo averle fatte brillare caricano il pietrisco su carrelli che lo trasportano alla luce dove viene frammentato: appositi congegni separano il minerale secondo la grandezza dei frammenti. Quello allo stato sabbioso viene inviato come combustile alle centrali termoelettriche e quello di dimensioni maggiori viene impiegato per alimentare le caldaie delle locomotive a vapore; quanto rimane viene destinato alla distillazione per ottenere olio minerale, bitume, resine, benzina.
Del documentario, iniziato con un commento musicale brioso, conseguente alla descrizione di una realtà industriale di capitale importanza per l'economia estone, e passato poi a narrare del lavoro degli uomini (in questi brani la musica ha lasciato posto ai rumori legati ai momenti, alle fasi della lavorazione), vengono dati a questo punto i titoli di testa: esso prosegue nelle illustrazioni delle diverse tecnologie introdotte negli stabilimenti di Kohtla e di Kiviõli per la distillazione del minerale. Il discorso è tecnico-scientifico, si avvale di grafici per la delineazione dei diversi processi, ma è condotto con volontaria, decisa chiarezza, con note esplicative appropriate, misurate, mai pesanti o didascaliche, ma essenziali.
Dopo la visione di un convoglio di carri-cisterna colmi di benzina, di strade asfaltate e di automobili, aerei e navi, il cui combustibile è costituito da carburanti ricavati dal trattamento delle rocce scistose, *Eesti põlevkivi* si conclude con una indugiante panoramica, che partendo in campo lungo dal profilo degli stabilimenti e dei serbatoi-cisterna e seguendo la teleferica, i cui vagoncini trasportano le scorie, termina con l'inquadratura di alcuni rilievi conici formati dall'accumulo di questi materiali residui, singolari colline che movimentano il paesaggio della zona.

Da *Rahva tahe*: un dirigente del Pce arringa i manifestanti; sopra, la folla in Piazza della Libertà.

dissesto. Quanti alzavano la voce in difesa di chi durava fatica a lavorare e a vivere e quanti non accettavano l'ordine borghese finivano relegati nelle patrie galere, dove venivano rinchiuse anche le donne stanche dei soprusi di un regime poliziesco che non risparmiava nessuno. Anche in questo caso V. N. Beljaev impiega, in modo conseguente alla tesi di questa seconda 'novella' (la Repubblica estone non conosceva la democrazia; i partiti borghesi sfruttavano il popolo a vantaggio del capitalismo interno e internazionale e tacitavano brutalmente chi avanzava naturali richieste e giuste rivendicazioni), materiale realizzato negli anni precedenti con finalità specifiche, diverse dalle sue: presenta lavori di disboscamento in zone lasciate allo stato naturale e nelle cave di pietra e li dice svolti da detenuti politici, mentre le riprese effettuate dai documentaristi estoni fissavano momenti della vita carceraria di detenuti comuni; trae poi da un cortometraggio sulla vita negli asili di infanzia immagini di donne che vi hanno portato la prole e, isolatele, mostra quelle madri come detenute. Una dittatura borghese, un regime oppressivo e autoritario soggiogavano il paese, che non poteva non dimostrarsi aggressivo nei confronti dei confinanti, della vicina Unione Sovietica, dove, un nuovo modello di ordinamento statale assicuravano una vita dignitosa ai cittadini: venivano pertanto svolte manovre militari nella zona prossima alla frontiera dall'Urss: immagini e brani tolti dai cinegiornali estoni, dedicati alle parate e alle esercitazioni delle forze militari della Repubblica, accompagnano e sostengono, conseguentemente coniugate, queste affermazioni.

Sulla terza 'novella', *Nõukogude kaldal* (in russo: *Na sovetskom beregu* — t.l.: Sulla sponda sovietica), aleggia un clima disteso e riposante: in Urss, nelle terre vicine al confine con l'Estonia, si muovono reparti delle guarnigioni di frontiera, mentre nei kolchoz i contadini raccolgono la frutta, spesso aiutati dai militari; in mare, motovedette sovietiche vigilano sui confini della patria.

La quarta 'novella', *Nõukogude Eesti elab uut moodi* (in russo: *Po-novomu živjot Sovetskaja Estonija* — t.l.: In maniera nuova vive l'Estonia sovietica), si sofferma dapprima sugli avvenimenti connessi con l'inizio della seconda guerra mondiale e poi su quelli riguardanti l'Estonia: il 17 giugno 1940 reparti dell'Armata Rossa attraversano la frontiera e procedono verso le località destinate dai trattati a sedi di loro basi militari: alcune immagini di appartenenti alla polizia estone sono accompagnate dall'informazione al riguardo del suo osteggiare i contatti della popolazione con i sovietici: essi occupano anche basi navali (navi della flotta russa in navigazione), sempre in osservanza e a compimento di quanto sancito dagli accordi che non intendono peraltro essere rispettati dai doppiogiochisti del governo estone. Un comunicato-radio della Tass (Telegrafnoe agentstvo Sovetskovo Sojuza) informa che l'Unione Sovietica non intende tollerare questa subdola condotta e che essa ritiene necessario l'avvento di un nuovo governo che dia realtà agli accordi; il comunicato notifica poi che la volontà del popolo estone, risvegliatasi dal sonno impostole dalla borghesia e dai suoi rappresentanti, coincide con le sagge decisioni della politica di Mosca ed ha deciso di cancellare il regime borghese.

Il 21 giugno, a Tallinn, il popolo, i lavoratori, prendono il potere e con volontari formano reparti di Autodifesa popolare per munire e presidiare le loro capitali conquiste, e sfilano con ritratti di Stalin. Nella Piazza della

Da *Rahva tahe*: il direttivo della Riigivolikogu; sopra, Aleksei Janson apre la seduta.

Libertà, attraverso i comizi dei rappresentanti dei lavoratori e dei dirigenti del Partito comunista estone, si diffonde la verità sovietica: gli uomini del partito si intrattengono poi con il popolo che assiste in festa alla sfilata delle formazioni dell'Autodifesa popolare, mentre il cielo è solcato da formazioni d'aerei (immagini, queste ultime, tratte da un numero del cinegiornale *Nõukogude Eesti* della primavera del 1941 e dedicato alla "Lennu Päev" (Giornata dell'aviazione), svoltasi a Tallinn.

La 'novella', per gli avvenimenti del giugno 1940, produce materiale cinematografico desunto da *Rahva tahe* e montato per stacco: sono inquadrature fisse, la cui successione ritmata si prefigge di imprimere nella mente gli eventi e la cui durata ne permette una lettura veloce; sono visioni di una realtà colta in campi lunghi e ravvicinati, ma mai in primi piani; vi prevalgono le figure intere, come nel brano successivo, dove alcuni estoni assistono a danze tipiche, eseguite da soldati dell'Armata Rossa.

Riprese dall'alto (alcuni totali in campo lungo della folla in Piazza della Libertà e della sfilata che vi si forma e che da essa si muove) appaiono dopo le immagini dedicate alla prima seduta della Rahvavolikogu (materiale ancora tratto da *Rahva tahe*) e precedono una panoramica sui campi della nuova Estonia: la terra viene divisa fra i contadini che con nuovo spirito la coltivano, ne raccolgono i frutti, vi crescono fiori, vi seminano cereali: tutto — campi, branchi di cavalli, mandrie di bovini, greggi di pecore — appartiene a loro che, finalmente tranquilli, guardano il futuro: una giovane fiorente donna, in piano americano, con un sano florido bimbo in braccio, appare sorridente, calma, sicura del domani.

In questa sequenza di cui sono protagonisti i lavoratori della terra molte sono le inquadrature in campo lungo, scandite da piani ravvicinati, intermedi, di uomini al lavoro, in modo da raffigurare una realtà dove la fatica non è aggravata da miseria, da stenti, ma genera sicurezza, tranquillità, un'atmosfera fiduciosa, la stessa che ormai distingue anche l'esistenza dei pescatori che ora possono disporre del frutto del loro lavoro, della loro pesca abbondante: Beljaev si è servito in questo brano, rispettandone lo spirito documentario, di sequenze e di inquadrature di *Kalurid* e di *Vaateid Osmussaare* di Konstantin Märska.

Tallin (vedute totali di luoghi e costruzioni caratteristiche) è la capitale della nuova Estonia: nello stabilimento della società capitalistica Franz Krull ferve ora il lavoro vivacizzato dagli operai in competizione amichevole per il raggiungimento degli obiettivi del piano; analogamente, anche i lavoratori nei giacimenti di scisti, disponendo dei frutti della loro fatica, hanno dato un nuovo ritmo alla produzione: Beljaev ha impiegato brani di *Eesti põlevkivi*, non alterandone l'intento informativo, ma, per celebrare la nuova realtà, li ha 'pompati' con un commento trionfale, osannante, pronunciato da una voce vibrante.

La città di Narva (vedute del castello, di palazzi, di monumenti che la identificano) vive con compiaciuto fervore la nuova realtà nazionale: negli stabilimenti tessili le operaie, ora anche proprietarie, producono più stoffe, e non più per gli abiti dei signori, degli appartenenti alla classe dei padroni; alcune di loro ora possono sedere sui banchi dell'Assemblea della volontà popolare. Esse non devono più preoccuparsi dei figli lasciati soli, un tempo, a casa o affidati a estranei: a essi ora pensa lo stato, che li ospita

negli asilo-nido o che li educa nelle squadre dei 'pioneri'; i loro adolescenti entrano invece nella Eestimaa Kommunistlik Noorsooühing, nella Gioventù comunista, nel Komsomol, mentre i loro padri, gli anziani, godono di un meritato riposo in luoghi di villeggiatura, in case di cura un tempo riservate al ceto abbiente (Beljaev utilizza sequenze di documentari sulla città di Pärnu e sui suoi dintorni con spiagge e alberghi).
L'ultima 'novella', *Tartu linn (Juriev - Derpt)* (in russo: *Gorod Tartu [Jur'ev - Derpt]*), è riservata a Tartu e, dopo una rappresentazione dei luoghi caratteristici e dei monumenti della città[10], il racconto per immagini si consacra all'università dove, dall'avvento del regime socialista, possono studiare i figli dei lavoratori, dove per la prima volta vengono lette e compulsate le opere di K. Marx, dove il giocatore di scacchi di fama mondiale, Paul Keres (1916-1975), frequenta la facoltà di scienze matematiche, dove una donna tiene la cattedra di farmacologia, dove il neurologo Ludvig Puusepp (1875-1942) regge quella di neurochirurgia e dove insegna anche lo scrittore August Jakobson (1904-1963), da poco eletto deputato all'Assemblea (sullo schermo si succedono le copertine dei suoi libri).
Il popolo, la gente comune può, nel nuovo ordine sociale, realizzare il suo desiderio di conoscere e di istruirsi e visita musei, si fa edotta della sorte di quanti hanno militato e pagato con la vita per l'avvento di una vera democrazia: alla memoria di costoro vengono inaugurati circoli culturali dove gli operai e gli studenti traducono in realtà le loro attitudini creative, artistiche, dove assistono a rappresentazioni teatrali e a esecuzioni, con

---

[10] Non sembra che Beljaev abbia fatto ricorso alle immagini di Tartu fissate nel lontano 1912 da Johannes Pääsuke in *Tartu linn ja ümbrus* (t.l.: La città di Tartu e i dintorni), una sequela di vedute di costruzioni, di luoghi caratteristici della seconda città dell'Estonia per importanza economica e culturale, mostrati con varie soluzioni: per mezzo di semplici inquadrature nate da una posizione frontale della camera rispetto al soggetto; oppure per mezzo di panoramiche che o sottolineano le vicinanze (come per il monumento al generale russo Michael Andreas Barclay de Tolly — 1761-1818 — introdotto con un lento movimento che si interrompe su di esso e poi prosegue facendolo uscire dal quadro) o descrivono un complesso edilizio, un palazzo (il teatro Vanemuine, la facciata); oppure per mezzo dell'associazione, per stacco, di panoramiche con una inquadratura fissa (per il ponte di legno sul fiume Emajõgi, la camera muove in campo lungo sulla sua estensione da destra a sinistra e viceversa e poi ne ritrae da lungi l'accesso; per l'istituto di veterinaria essa riprende in movimento il lato destro dell'edificio e, immobile, di fronte, la facciata); oppure per mezzo di improvvisate carrellate con la camera piazzata su un'imbarcazione in movimento lungo lo Emajõgi e rivolta verso la riva su cui sorgono residenze signorili, cogliendo, nel contempo, altre imbarcazioni da trasporto in navigazione. A una visione generale dall'alto, dal castello di Domberg, fanno seguito inquadrature del duomo, del monumento al biologo Karl Ernst von Baer (1792-1876), il fondatore della moderna embriologia, del teatro Vanemuine, del monumento a Barclay de Tolly, della Tartu Raekoja Platz (Piazza del Palazzo del Governo di Tartu), della Rüütli tänav (via dei Cavalieri), della Promenadi tänav (via della Passeggiata), dell'Università, del ponte sullo Emajõgi, dell'Hotel Bellevue, dell'Istituto di veterinaria, di una villa circondata da una vasta tenuta, di due ristoranti, e di alcune signore con abiti alla moda. Dal tutto non si libera un'aria cartolinesca: le immagini non sono morbide, leziose, leggiadre, ma unicamente illustrative e potrebbero benissimo entrare in un cinegiornale per la loro eloquente essenzialità.

Estonia - Estate 1940

In *Eestimaa*, nella quarta 'novella', non è fatta menzione né del Trattato Molotov-Ribbentrop del 23 agosto 1939 né del protocollo segreto riguardante gli stati baltici, che venne ridiscusso e integrato da una nuova clausola il 28 settembre successivo e che sta all'origine degli eventi riguardanti le repubbliche baltiche.
Le attuali fonti estoni e sovietiche (*Sovetskaja Estonija*, Tallin, Izdatel'stvo "Valgus", 1980; Olaf Kuuli: *Revolutsioon Eestis 1940*, Tallin, Eesti Raamat, 1980) presentano la situazione internazionale e lo stato di cose in Estonia, dall'agosto 1939 al giugno 1940, con accenti diversi dagli storici occidentali (cfr. A. Frezzato, art. citato, «Bianco e Nero, n. 3/1984, pp. 90-91). Appare quindi opportuno qui riportare tale versione, facendola seguire da scarne notizie riguardanti i primi tempi del potere sovietico in Estonia.
Nella primavera del 1939 una nuova iniziativa aggressiva della Germania (l'occupazione totale della Cecoslovacchia) portò a un livello critico la situazione internazionale: i governi occidentali cercarono di indirizzare l'espansionismo tedesco verso Oriente, verso l'Urss, ma non raggiunsero il loro intento, in quanto il governo sovietico, il 23.8.1939, firmò un patto di non aggressione con le autorità di Berlino, grazie al quale, ormai decisa da Hitler l'invasione della Polonia, esso riuscì a bloccare una possibile iniziativa aggressiva nazista a Est, in direzione della zona del Baltico.
Il 1° settembre le armate tedesche, oltrepassato il confine con lo stato polacco, diedero inizio al secondo conflitto mondiale: l'Unione Sovietica, per rafforzare le proprie frontiere e per evitare che l'Estonia, la Lettonia e la Lituania fossero coinvolte nel conflitto, propose ai loro governi un patto di mutua assistenza: l'Estonia lo firmò il 28 settembre (la Lettonia e la Lituania all'inizio di ottobre), impegnandosi a riconoscere il diritto dell'Urss a stabilire basi militari sul suo territorio.
La guerra intanto aveva generato gravi ripercussioni nell'economia degli stati baltici: in Estonia le relazioni commerciali con la maggior parte dei mercati esteri vennero interrotte; si ridusse la produzione, crebbe la disoccupazione e aumentò il costo della vita. Il popolo era stimolato a un'azione politica, aveva preso corpo una situazione di carattere potenzialmente insurrezionale: un chiaro sintomo del maggior coinvolgimento delle masse nell'attività politica, di un loro maggior peso nella direzione della società, venne confermato dal successo ottenuto dai candidati dell'Eesti Töötava Rahva Liit (Fronte unito dei lavoratori) nelle elezioni dei consigli comunali nelle città e negli agglomerati rurali e alle elezioni straordinarie per la Riigikogu (letteralmente: Assemblea dello stato, perciò Parlamento o Camera dei deputati) dell'ottobre 1939 e del gennaio 1940.
Dalla conferenza clandestina, tenuta a Tallinn la sera del 31 marzo e nelle prime ore del 1° aprile dall'Eestimaa Kommunistlik Partei (Partito comunista estone), venne la decisione di operare per un cambiamento di regime, per la presa del potere da parte delle masse popolari. Nel frattempo il governo, disattendendo le clausole del patto di mutua assistenza con l'Urss, non defletteva dalla sua politica antisovietica: il 5 giugno 1940 si apriva a Tallinn l'annuale "Balti nadal" ("Settimana del Baltico"), iniziativa volta a sottolineare sia la collaborazione fra i paesi baltici nel campo economico e nella sfera culturale, sia la comunanza dei loro interessi. Essa divenne l'occasione per condurre colloqui di carattere politico e militare con la partecipazione dei capi di governo di Estonia, Lettonia e Lituania: i colloqui sfociarono nel progetto di una lega militare e della creazione di una Balti Konfoderatsioon (Confederazione o Unione del Baltico).
(Sin dagli anni Venti il duplice pericolo di una tendenza espansionistica tedesca e di una analoga tendenza russa a rientrare in possesso di importanti porti sul Mar Baltico — in specie Baltiski, sempre libero da ghiacci — aveva indotto i dirigenti estoni a considerare con favore ogni iniziativa per una stretta unione con le altre repubbliche e a rafforzare una siffatta confederazione, riguardante non solo la sfera economica, ma

anche la politica estera, con l'adesione della Finlandia e della Polonia. Pertanto, nell'agosto del 1934, rivelatasi impossibile la partecipazione di queste due nazioni, veniva indetta una conferenza dei ministri degli esteri di Lettonia, Estonia e Lituania: tenutasi a Kaunas e poi a Riga, essa portava il 12 settembre del medesimo anno alla firma, a Kaunas, di una intesa regionale dei tre paesi denominata Intesa baltica. Da essa l'Estonia si ritirava già nel 1935, pur mantenendosi attenta a possibilità di riavvicinamento che, al deteriorarsi della situazione internazionale, il 29 gennaio 1939 sfociava in una dichiarazione comune, dei tre paesi, di neutralità).
Le autorità sovietiche, ravvisando un atteggiamento provocatorio e ostile in questi incontri preliminari per una Confederazione del Baltico, inviarono una nota di protesta il 16 giugno 1940 chiedendo la fine di qualsiasi atto di provocazione, il permesso di inviare rinforzi alle proprie basi in territorio estone e la formazione di un governo disposto a rispettare rigorosamente i patti sottoscritti. Isolata dai suoi protettori occidentali, l'Estonia democratica e borghese dovette acconsentire alla presenza di nuovi contingenti sovietici, ma nel medesimo tempo il suo presidente, Konstantin Päts, rimandò la formazione di una nuova compagine governativa.
Giunsero perciò a maturazione i tempi per una rivoluzione di natura socialista: la sera del 20 giugno gli esponenti più politicizzati dei lavoratori si riunirono in assemblea nel Toolisvoimla (Sala sportiva o palestra dei lavoratori) di Tallin: esigevano la formazione di un governo pronto al rispetto, senza ripensamenti, di tutte le clausole del patto concluso con l'Urss il 28.9.1939, il rilascio di tutti i prigionieri politici, la garanzia di tutte le libertà democratiche, il miglioramento del tenore di vita delle classi lavoratrici. Il giorno seguente l'Eestimaa Kommunistlik Partei indisse dimostrazioni, riunioni, assemblee a Tallinn, Tartu, Narva, Pärnu, Rakvere, Viljandi, Kivioli, Türi e in altre località. A Tallin i dimostranti si presentarono alla sede del governo e si recarono al palazzo presidenziale: dato che K. Päts si rifiutò di accogliere le richieste, la manifestazione si trasformò in una insurrezione: furono liberati i prigionieri politici, vennero occupati la centrale e i distretti di polizia, gli arsenali, la stazione radio e le sedi dei maggiori quotidiani.
Grazie alla decisione del proletariato e dei suoi dirigenti, e alla presenza in territorio estone di unità militari sovietiche, le forze della borghesia opposero poca o nulla resistenza: la rivoluzione si impose senza un conflitto armato. Nella serata del 21 giugno il potere venne assunto da un governo che, sotto la guida del *peaminister* Johannes Vares, diede inizio alla trasformazione socialista del paese. Furono dichiarate fuorilegge le organizzazioni politiche borghesi, venne legalizzato il Partito comunista estone, che operò alla costruzione di una compagine statale democratico-proletaria.
Il 14-15 luglio 1940 si tennero le elezioni per la Riigivolikogu (Assemblea della volontà dello stato, identica nelle finalità, ma sostitutiva alla Rahvavolikogu in quanto *rahva*, il popolo, era ormai al potere, era lo *riik* (gen. *riigi*, lo stato): vi parteciparono l'84.1% dei cittadini con diritto di voto e di essi il 92.8% diede la propria fiducia ai candidati dell'Eesti Töötava Rahva Liit, blocco formato sotto la leadership del Pce e al quale avevano aderito i partiti democratici.
Il 21 luglio la Riigivolikogu proclamò l'Estonia Nõukogude Sotsialistlik Vabariik e cioè Repubblica Socialista Sovietica; nella medesima sessione essa eleggeva presidente della *vabariik*, J. Vares; esprimeva il desiderio di unirsi all'Urss come repubblica autonoma; deliberava in merito alla nuova costituzione, al diritto del popolo alla proprietà della terra, alla nazionalizzazione delle banche e delle industrie di importanza nazionale.
Il 6 agosto 1940 il Soviet Supremo dell'Unione Sovietica esaudiva la richiesta della Riigivolikogu e accoglieva la Eesti Nõukogude Sotsialistlik Vabariik (Eesti N.S.V.) nella famiglia delle sue repubbliche. Il 25 agosto l'Assemblea della volontà dello stato adottava la costituzione della Repubblica Socialista Sovietica dell'Estonia e si dichiarava Ajutine Ülemnõukogu (Soviet Supremo Provvisorio) della repubblica: esso eleggeva il proprio Presiidium affidandone la presidenza a J. Vares e formava il nuovo governo, cioè il Rahva Komissaride Nõukogu (Consiglio Soviet dei commissari del popolo) sotto la guida del presidente J. Lauristin.

canti e danze, di musica popolare. Nello stesso conservatorio, dove insegnano illustri maestri, viene eseguito il nuovo inno *Alla gioventù*: il popolo, all'aperto, nei giardini, ne continua il canto avviato da un solista: è un'immensa folla che con calma fiducia vede il proprio domani, un avvenire aperto, ricco di possibilità come il vasto mare, e vario come le sue onde, un mare punteggiato dalle candide vele dei panfili e solcato da navi in difesa del suolo patrio. In questo finale, in cui i totali dall'alto (l'operatore si trova a bordo di un aereo) prevalgono sulle inquadrature ottenute con la camera piazzata a terra o su imbarcazioni sia ferme sia in movimento (l'esposizione avviene per stacchi), la voce fuori campo inneggia al popolo estone che «si è conquistato il proprio futuro, che fa parte della famiglia di un grande popolo fratello e le cui mani sono state congiunte ad altre dal grande Stalin».
Verosimilmente questa sequenza 'rispondeva' alla 'novella' iniziale e concludeva convincendo lo spettatore alla «grande speranza» così come, probabilmente, qualche brano di *Ajalugu* tracciava un ritratto disastroso del recente passato borghese. Si è indotti a tale supposizione in quanto nella penultima 'novella', *Nõukogude Eesti elab uut modi*, vengono riprese circostanze e realtà della seconda, *Kodanlik-demokraatlikus Eestis*, e la loro descrizione, in era sovietica, è sgombra da toni drammatici e da denunce brucianti di uno stato di cose tragico, votato al disastro dalla miope politica del regime borghese. Il film di Beljaev si regge dunque sulla dimostrazione della validità del nuovo corso della storia estone, raffronta pertanto il presente con il passato e affida alle immagini opportunamente intessute e al commento adeguatamente concepito il compito di documentare quanto di positivo ha introdotto la svolta socialista.
Film di montaggio, abile nel piegare alle proprie tesi materiale già esistente, magari troppo scoperto nella sua orientazione, *Eestimaa* è un illustre esempio cinematografico di lezione ideologica, di come la realtà possa venir strutturata secondo canoni e precetti propri, specifici, di una interpretazione o visione del mondo e della storia: ci si può chiedere allora se la realtà coincide con la verità. Si può dire che quella realtà risponde a quella verità, a quella concezione del mondo, grazie a quella 'tecnica' di informazioni nella quale i veri fatti sono sostituiti dalle notizie, poiché ciò che conta veramente e influisce sulla realtà, sulle menti degli uomini è il modo in cui si comunicano e quindi si modificano i fatti. *Eestimaa* adempie pienamente ai compiti di informazione e di propaganda, divulgando la versione governativa, sovietica, di fatti storici, recenti e del passato, e segnando la nascita del documentario sovietico in Estonia.
Rahva tahe e *Eestimaa* descrivono la presa del potere da parte delle masse popolari e l'introduzione, al posto di una struttura borghese, dell'ordinamento socialista sovietico: già nel marzo del 1941 la produzione quasi totalmente nazionalizzata (solo l'un per cento proveniva dal settore privato), era aumentata del 63%; era nel contempo scomparsa la disoccupazione, abolita la distinzione fra i sessi e, accresciute le retribuzioni, radicalmente rinnovato il sistema previdenziale (pensioni e assistenza medica). Con la riforma agraria a ogni nucleo agricolo familiare vennero assegnati trenta ettari: in tal modo vennero espropriati ventimila ettari di terreno, distribuiti poi a contadini poco o nullatenenti; vennero create stazioni di mezzi meccanici per il lavoro dei campi, dove tuttavia venivano adibiti

soprattutto animali, ricoverati in circa trecento stalle collettive; vennero infine istituite poco più di un centinaio di cooperative di stato.
Questo processo di sovietizzazione che interessava anche la sfera culturale e il settore scolastico, dell'educazione a tutti i livelli e in ogni ambito, era piuttosto avanzato quando il 22 giugno 1941 la Wehrmacht, dando inizio all'operazione Barbarossa, penetrò nel territorio dell'Urss, sviluppando l'invasione su tre direttrici e cioè verso Mosca, verso l'Ucraina e il Mar Nero e verso Leningrado: i paesi baltici divennero teatro di operazioni offensive condotte dai contingenti al comando del feldmaresciallo Wilhelm Ritter von Leeb (1876-1956) che, occupate la Lituania e la Lettonia, varcarono l'8 luglio 1941 la frontiera estone prendendo Pärnu e giungendo, con rapida avanzata, il 25 sino a Mustvee, sulla sponda occidentale del Peipsi Järv (in russo: Čudskoe Ozero - Lago Peipus), dopo aver sostenuto durissimi scontri e aver preso possesso di Viljandi, Türi, Paide e Tartu. Conquistata l'Estonia centrale, avanzando verso la costa baltica, essi entrarono a Rakvere e Kunda spingendosi, oltre Narva, verso Leningrado e isolando le forze sovietiche, formate da truppe dell'Ottava Armata del fronte nord-occidentale e da reparti di volontari estoni e lettoni stazionanti nel territorio intorno e a ovest di Tallinn: di esso e della capitale, i cui difensori vennero evacuati via mare a Leningrado, le forze del Reich si impadronirono nei mesi di agosto e di settembre, procedendo in quelli successivi all'occupazione delle isole di Saaremaa e di Hiumaa (Osmussaar cadde ai primi di dicembre).
L'Estonia, con la Lettonia, la Lituania e la Bielorussia, entrò a far parte del Reich Generalkommissariat Ostland (Commissariato generale per il territorio orientale) con il nome di Tallinn Generalkommissariat (Commissariato generale di Tallinn). Alle dipendenze del commissario generale, Karl Sigismund Litzmann (1893-?), agiva un governo-fantoccio che, composto da esponenti dell'estrema destra e capeggiato da Hjalmar Mäe (1901-1978), agì secondo i dettami della politica di occupazione, mettendo a disposizione dei tedeschi uomini (molti cittadini vennero arruolati e altri inviati a lavorare in Germania) e mezzi (i prodotti agricoli erano requisiti e le industrie lavoravano per lo sforzo bellico delle armi del Reich).
I programmi del cinema tedesco, impostato con l'avvento del nazismo a efficace strumento di propaganda, erano già tesi, prima del 1939, a eliminare in Europa l'influenza del cinema americano: con l'occupazione di buona parte del continente europeo, esso si vide chiamato alla creazione di una cinematografia continentale che dominasse, oltre ai mercati dei paesi occupati, anche quelli delle nazioni alleate e neutrali e che, in vario modo, a seconda dello specifico contesto, divulgasse i principi del nuovo ordine germanico, dimostrasse la superiorità della civiltà, della razza ariana, offrisse fulgida testimonianza dei loro alti valori spirituali, della loro sana efficienza, indicasse i traguardi da loro raggiunti in ogni campo, abituasse le menti a una concezione elitaria, razziale, del consorzio sociale e del procedere storico.
Il 10 novembre 1941 era stata pertanto fondata a Berlino la Zentralfilm Gesellschaft Ost mbH con capitale della Cautio Treuhand GmbH, una società prestanome nata all'inizio degli anni Trenta con lo scopo di acquistare, per conto del Promi (Propaganda Ministerium) del Reich, tutte le industrie cinematografiche private o di assicurarsi la maggioranza del

loro pacchetto azionario divenendone l'amministratrice fiduciaria del regime. Compito della Zentralfilm era distribuire film nei territori orientali per cui vennero create due consociate, la Ukraine-Film Gesellschaft mbH con sede a Kiev e la Ostland Filmgesellschaft mbH con sede in Lettonia, a Riga. Esse dovevano rimettere in piedi le sale cinematografiche in dissesto, allestire unità cinematografiche mobili (Wanderkinos), per assicurare dovunque le proiezioni, e amministrare la distribuzione attraverso Berlino (con notevoli profitti, in definitiva: nell'annata cinematografica 1942-1943 la Ostland Film fatturò con i film programmati in Estonia, Lettonia, Lituania e Bielorussia tre milioni e trecentomila marchi, più della metà del fatturato, relativo allo stesso lasso di tempo, della Continental-Films s.a.r.l., fondata a Parigi il 1° ottobre 1940, che, oltre alla distribuzione di film in Francia, Belgio e Paesi Bassi, ne aveva prodotti anche una decina).
A Tallinn aveva sede una filiale della Ostland Film: essa, conseguentemente, si prendeva carico della distribuzione sia delle pellicole prodotte dall'Ufa (Universum Film AG) e da altre case tedesche (Tobis Filmkunst GmbH, Bavaria Filmkunst GmbH, Terra Filmkunst GmbH, Wien-Film GmbH, Prag-Film AG, ecc.) sia dei cinegiornali, delle cronache filmate girate dalle P.K. (Propagandakompanien, squadre speciali di corrispondenti di guerra), nelle quali venivano introdotti brani riguardanti, nella fattispecie, l'Estonia.
Sotto la guida di un funzionario tedesco, investito di poteri decisionali dalla Reichskulturkammer (Camera della cultura del Reich), presieduta dal ministro della Cultura, Joseph Paul Goebbels (1897-1945), veniva decisa la linea di questi brani e di alcuni numeri, sembra mensili, completamente dedicati al paese: girati e realizzati da personale tecnico estone e da operatori tedeschi rimasti feriti al fronte e perciò inviati nelle retrovie, nei paesi assoggettati, erano mediometraggi informativi, di carattere propagandistico, che parlavano della nuova era avviata anche in Estonia dal Reich e che operavano alla germanizzazione del paese, nell'ambito del programma per la colonizzazione orientale, assieme alle attualità belliche, ai documentari di guerra e alle pellicole della produzione ufficiale nazista.
In Estonia, come in Lettonia e in Lituania, si imponeva però, *in primis*, un compito di basilare importanza, smascherare cioè il regime socialista sovietico, mostrare il vero volto del potere di Mosca: oltre all'aspra denuncia dei corrotti e decadenti regimi democratico-borghesi, oltre alla crociata bandita contro la piovra giudea asfissiante il benessere mondiale, il nazionalsocialismo conduceva, dalla sua fondazione, una acerrima campagna contro il bolscevismo[11], affiancando all'odio razziale nei confronti della etnia slava il rifiuto categorico e furente del marxismo. E pertanto in Estonia, nazione reduce da un fallimentare ventennio democratico e

---

[11] Nella dichiarazione finale, nel marzo 1924, al processo di Monaco seguito al suo arresto per il fallito colpo di stato — Putsch della birreria — nel novembre dell'anno precedente, Adolf Hitler affermava: «Io son voluto diventare il distruttore del marxismo», per poi ribadire in *Mein Kampf* che «il problema dell'avvenire della nazione tedesca è il problema della distruzione del marxismo, (...) di schiacciare, una volta per tutte, la testa della serpe marxista». Il 27 gennaio 1932, in un discorso

inquinata da una sia pur breve esperienza marxista, era necessario fare opera di rieducazione e riscoprire la giusta misura sociale di stampo tedesco, suffragata da probanti testimonianze intorno alla sua permanente validità. Vennero quindi proiettati film a soggetto e documentari riguardanti il «pericolo rosso»: da *Fluchtlinge* del 1933 di Gustav Ucicky (1898-1961) a *Guepeou* del 1942 di Karl Ritter (1888-1977) da *Weisse Sklaven* del 1936 di Karl Anton (n. 1898) a *Dorf im roten Sturm* del 1941 (riedizione di *Friesennot* del 1937) di Peter Hagen, da *Kameraden auf See* del 1938 di Heinz Paul a *Anschlag auf Baku* del 1942 di Fritz Kirchhoff; da *Sieg im Osten* del 1941, distribuito anche con un altro titolo, *Krebs*, e realizzato da una équipe diretta da Walter Ruttmann (1887-1941), a *Krieg den Sowjet* e a *Das Sowjet-Paradies*, documentario da una mostra itinerante, omonima, inaugurata a Berlino nel 1942.
I cinegiornali — «Deutsche Wochenschau» — fornivano un resoconto periodico degli avvenimenti di guerra, dei successi delle forze del Reich, della vita, degli eventi della nazione tedesca, mentre i documentari (per lo più mediometraggi, ma anche lungometraggi) offrivano una visione più omogenea, più allargata e articolata delle operazioni belliche, delle azioni di particolari corpi militari, della organizzazione della macchina da guerra nazista: nelle città estoni furono presentati, per esempio, *Die Feuer Taufe* o *Feldzug in Polen* di Fritz Hippler sulla campagna polacca, *Sieg im Westen* di Sven Noldan e Fritz Brunsch sulla sconfitta dell'esercito francese, *Flieger - Funker - Kanoniere* e *Schiessen und Treffen* di Martin Rikli, *Artillerie greift ein, Unsere Artillerie* di Georg Muschner, *Deutsche Panzer* di Walter Ruttmann, *Moderne Zentauren* di Joachim Bartsch, *Alpenkorps im Angriff* di

---

al Club dell'industria, a Düsseldorf, dichiarava: «Noi tutti siamo inesorabilmente decisi ad estirpare il marxismo dalla Germania e fino alla sua più nascosta radice».
Dal canto suo Alfred Rosenberg (1893-1946), ideologo del nazionalsocialismo e dal 1941 ministro per i territori occupati dell'Est, nel suo *Der Mythus des 20. Jahrhuderts* del 1930 sentenziava che «lo Stato deve assolutamente schiacciare un partito bolscevico senza patria» e definiva il bolscevismo «peste devastatrice inviata a noi dallo spirito orientale».
Hermann Göring (1893-1946), allora presidente del Reichstag, nel discorso del 3 marzo 1933 a Francoforte sul Meno rivolto alle SA (Sturmabteilungen, reparti d'assalto), formazioni paramilitari del Partito nazionalsocialista, di cui aveva tenuto il comando dal 1923 al 1930, si indirizzava «ai cari comunisti» con una inequivocabile minaccia: «La lotta mortale nel corso della quale il mio pugno si attanaglierà alla vostra gola, la condurrò con quelli che son qui davanti a me, con le Camicie Brune» (cioè le SA dal colore dell' uniforme). «Il bolscevismo professa una ostilità mortale nei confronti del nazionalsocialismo (...). Nello scontro ormai prossimo il popolo tedesco sa di non prendere solo parte alla difesa del paese, ma di essere chiamato a salvare tutto il mondo civile dalle minacce mortali del bolscevismo e di preparare in tal modo la via per un reale progresso sociale in Europa»: si tratta di una denuncia programmatica del ministro per gli Affari Esteri, Joachim von Ribbentrop (1893-1946), pronunciata il 22 giugno 1941.
Joseph P. Goebbels, infine, (per finire con alcune delle possibili citazioni), in un intervento alla radio il 19 luglio 1942, raccolto con altri discorsi e saggi nel 1943 in *Das eherne Herz*, aveva asserito con disprezzo che «le plebi dell'Unione Sovietica hanno un livello di vita di cui si può a malapena immaginare la stupidità primitiva... Esse sono ottuse e dotate di una selvaggia bestialità».

Gösta Nordhaus, *Stafetten durch Zement und Stahl* sulle truppe del Genio, *Sprung in den Feind* di Wilhelm Stöppler sui paracadusti, *Pionieren voran* sui guastatori, *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* di Leni Riefenstahl sulle manovre dell'esercito tedesco nel 1935, *Die Waffenkammern Deutschlands* e *Deutsche Waffenschemiede*, entrambi di Walter Rutmann, rispettivamente sugli armamenti e sulla industria bellica tedesca.
Queste opere descrivevano, esaltavano il valore, lo spirito combattivo, la determinazione, il coraggio degli uomini in guerra del Reich, davano fermo risalto all'efficienza e all'organizzazione delle sue armate e alla superiorità dei loro armamenti e ne decretavano certa la vittoria finale grazie alla preparazione e alle capacità operative, esattamente concertate, di una macchina bellica adeguatamente diretta e manovrata. A questi lavori potevano accostarsi quei film a soggetto che narravano, romanzandoli, eventi di guerra, momenti di vita militare, vicende di cameratismo, atti di valore e di dedizione alla patria. Intrisi di spirito nazionalista e militarista, essi presentavano il milite tedesco nella sua determinazione alla vittoria, ne encomiavano il senso del dovere, lo spirito di corpo, l'ossequio ai valori della società nazista.
Un regista particolarmente distintosi in questo genere militarescamente celebrativo fu Karl Ritter ed i suoi film, non esenti da forzature retoriche e da pesanti artificiosità di intrigo (*Patrioten, Unternehmen Michael* e *Urlaub auf Ehrenwort* del 1937; *Pour le mérite* del 1938; *Kadetten* del 1939; *Stukas* del 1941) furono programmati in Estonia assieme a quelli, dello stesso genere, di Herbert Maisch (n. 1890), *D III 88* (storia di un aeroporto e di una squadriglia durante il primo conflitto mondiale), di Hans Bertram, *Kampfgeshwader Lützow* del 1941 (le imprese dei piloti della Luftwaffe nella campagna polacca), di Günther Rittau (1893-1971), *U-Boote Westwärts!* del 1941 (le azioni vittoriose dei sottomarini nella lotta contro l'Inghilterra), e di Herbert B. Fredersdorf, (1899-1971), *Spähtrupp Hallgarten* sempre del 1941 (le operazioni della fanteria in Norvegia). Infine, *Über Alles in der Welt*, portato a termine da Karl Ritter nel 1941, una sintesi della vita, dell'attività, delle gesta della Wehrmacht, della Luftwaffe, della Kriegsmarine e una celebrazione della fedeltà alla patria e dell'eroismo tedesco spesso silenzioso e ignorato.
La maggioranza dei film distribuiti in Estonia era in versione originale e agli spettatori, prima della proiezione, veniva fornito un volantino con un riassunto in estone della vicenda. Tuttavia, presso la sede della Ostland Filmgesellschaft mbH, a Riga, vennero sottotitolate le opere più importanti, documentari e film a soggetto, dal contenuto per vari aspetti propagandistico e quindi autentici veicoli dell'ideologia nazista: oltre a quasi tutte le pellicole sin qui menzionate, *Hitlerjunge Quex* del 1933 di Hans Steinoff (1882-1945), *Hans Westmar* del 1933 di Franz Wenzler, *Blutendes Deutschland* del 1933 di Johannes Häussler, *Triumpf des Willens* del 1934 di Leni Riefenstahl (n. 1902), *Jud Süss* del 1940 di Veit Harlan (1899-1964), *Die Rothschilds* del 1940 di Erich Waschneck (n. 1887), *Der Ewige Jude* del 1940 di Fritz Hippler, *Ich klage an* del 1941 di Wolfgang Liebeneiner (n. 1905), *Himmelhunde* del 1942 di Roger von Norman.
Fu inoltre provvista di sottotitoli buona parte sia delle biografie per immagini, più o meno romanzate, con valutazioni orientate di una fase storica e con il ricorso piuttosto frequente a una condensazione degli

avvenimenti, sia dei film storici e in costume, per lo più sfarzosi spettacoli, gravati da una impostazione didascalica e da inevitabili forzature ideologiche a dimostrazione di una tesi politica, anche se, come quelli dal certo assunto ideologico, spesso impeccabili dal punto di vista tecnico e formalmente accurati, realizzati con serietà e dignitosa competenza: nelle sale estoni vennero presentati *Das Herz der Königin* del 1940 di Carl Froelich (1875-1953), *Der grosse König* del 1942 di Veit Harlan, *Bismark* del 1940 e *Die Entlassung* del 1942 di Wolfgang Liebeneiner, *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* del 1939 e *Ohm Krüger* del 1941 di Hans Steinoff, *Friedrich Schiller, der Triumph eines Genies* del 1940 e *Andreas Schlüter* del 1942 di Herbert Maisch, *Rembrandt* del 1941 di Hans Steinoff, *Friedemann Bach* del 1941 di Traugott Müller, *Wen die Götter lieben* del 1942 di Karl Hartz (n. 1899), *Das unsterbliche Harz* del 1939 di Veit Harlan, *Diesel* del 1942 di Gerhard Lamprecht (1897-1974), *Geheimakte W.B.1* del 1942 di Herbert Selpin (m. 1942), *Germanin* del 1942 di Maximilian W. Kimmich.
Queste opere, consacrate oltre che a sovrani e a uomini di stato anche a scienziati, ad artisti (pittori, scultori, architetti, musicisti) e a inventori, ricordavano ai cittadini del futuro, ormai prossimo, «Reich millenario», agli Estoni, i benemeriti tedeschi della razza umana e dimostravano come «la provvidenza dell'umanità non alberga nelle masse, ma nei suoi cervelli creatori che sono i veri benefattori del genere umano», come Adolf Hitler aveva asserito nel 1924 in *Mein Kampf*.
Naturalmente i film distribuiti in Estonia non si esaurivano in questi prodotti seri e impegnati: non poche delle pellicole erano fondamentalmente evasive, e questi lavori invitanti a non riflettere, a non esercitare alcuna capacità critica, ebbero la prevalenza a partire dai mesi intorno alla fine del 1942, più o meno in concomitanza con la piega degli eventi bellici non più favorevole alla Germania e a seguito della decisione dell'intendente cinematografico del Reich e direttore della sezione cinematografica del Promi, dr. Fritz Hippler, di «produrre un maggior numero di film di intrattenimento, non solo perché il popolo germanico in armi cerca distrazioni tanto con la radio che con il cinema, ma anche perché la cinematografia germanica deve adempiere a particolari compiti per la fornitura delle sale di proiezione di tutta Europa».
Il pubblico estone non solo venne edotto intorno alle malefatte del bolscevismo e alla sua criminale organizzazione poliziesca, non solo venne informato dell'eroismo e dei successi dei soldati del Reich, della disciplina e dell'addestramento del suo esercito, non solo venne indirizzato a una nuova visione del mondo e introdotto a verità storiche subdolamente taciute conoscendo conseguentemente l'esatta versione di eventi e la vera fisionomia di personaggi della storia, della cultura, della scienza (da Federico II a Maria Stuarda, regina di Scozia, dal cancelliere Otto von Bismark-Schönhausen allo scienziato Robert Koch, dall'uomo politico sudafricano Stephanus Johannes Paulus Krüger al pittore Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, da Friedrich von Schiller all'architetto Andreas Schlüter, da uno dei figli di Johann Sebastian Bach a Wolfgang Amadeus Mozart, dall'inventore dell'orologio da tasca, Peter Henlein, a quello del motore a olio pesante, dall'operaio tornitore Wilhelm Sebastian Valentin Bauer, costruttore nel 1849 di un sottomarino assai vicino ai tipi moderni, ai medici che scoprirono il rimedio contro la malattia del sonno).

Esso poté anche divertirsi e svagarsi seguendo vicende drammatiche e sentimentali, alcune veramente rifinite — talora tramate da una sottile vena di tendenziosità — e cinematograficamente del tutto valide (ad esempio, *Verwehte Spuren* del 1938, *Die goldene Stadt* del 1942 e *Immensee* del 1943 di Veit Harlan; *Mutterliebe* del 1939 e *Ein Leben lang* del 1940 di Gustav Ucicky; *Befreite Hände* del 1939 e *Das Mädchen von Fäno* del 1941 di Hans Schweikart [1895-1975]; *Wunschkonzert* del 1940 e *Dis Schwedische Nachtigall* del 1941 di Peter Paul Brauer [1899-1958]; *Annelie - Die Geschichte eines Leben* del 1941 di Josef von Baky [1902-1966]; *Die grosse Liebe* del 1942 di Rolf Hansen [n. 1904]; *Der grosse Schatten* del 1942 di Paul Verhoeven [1901-1974]), altre piuttosto commerciali e non poche volte incontrollatamente patetiche (come *Liebelei und Liebe* del 1938 di Arthur Maria Rabenalt [n. 1905] e *Die Julika* del 1936 e *Schicksal* del 1942, entrambi di Geza von Bolvary [1897-1961]).
Si lasciò coinvolgere in storie avventurose (come *Frauen für Golden Hill* del 1938 di Erich Waschneck; *Das Lied der Wüste* del 1938 di Paul Martin [1899-1967]; *Kautschuk* del 1938 e *Kongo-Express* del 1939 di Eduard von Borsody [1898-1970]; *Wasser für Canitoga* del 1939 di Herbert Selpin; *Brand im Ozean* del 1939 di Günther Rittau; *Aufruhr in Damaskus* del 1939 di Gustav Ucicky), dalle vicende con tinte romanzesche e fra aspri paesaggi di montagna, talvolta ispirate a fatti e a personaggi storici (ad esempio, *Der Feuerteufel, Die Geierwally* e *Trenk, der Pandur*, tutti del 1940 e diretti da Luis Trenker [n. 1893], Hans Steinoff e Hans Selpin) e in intrighi polizieschi e di spionaggio, non esenti da spunti di propaganda (come *In Namen del Volkes* del 1939, *Hotel Sacher* del 1939 e *Dr. Crippen an Bord* del 1942 di Erich Engel [1891-1966], *12 Minuten nach 12* del 1939 di Johannes Guter [n. 1892], *Achtung, Feind hört mit* del 1940 di A.M. Rabenalt).
Si affidò infine alla propria sognante fantasia con i film ambientati nella vecchia Vienna ottocentesca e di fine secolo, con i suoi balli, i suoi valzer, i suoi congressi, con le avventure sentimentali e galanti dei suoi personaggi, fra musiche aggraziate e suadenti in una scenografia accurata e preziosa come nelle opere di Willy Forst [1903-1980], *Operette* del 1940 e *Wiener Blut* del 1942, o in quelle, meno ricercate, di minor pregio, un poco prive di grazia, di urbanità, di leggero esotismo, di E.W. Emo (1898-1975) (*Unsterbliche Waltzer*, del 1939, *Meine Tochter lebt in Wien* del 1940, *Der liebe Augustin* del 1940, *Liebe ist Zollfrei* del 1941, *Wien 1910* del 1942) e di Geza von Bolvary (*Opernball* del 1939, *Wiener G'schichten* del 1940), dove lo sfondo viennese è piuttosto inconsistente, quasi puro pretesto per banali vicende amorose fra personaggi stereotipati e senz'anima, per intrecci basati sul formulario degli equivoci sentimentali, del lieto fine e dell'umorismo abbastanza risaputo.
Altri film di mera evasione posti in circolazione in Estonia durante l'occupazione tedesca furono la commedia ambientata nel mondo dello spettacolo e della rivista e diretta nel 1937 da Hans Heinz Zerlett, *Truxa* con La Jana, i film-rivista di Josef von Baky, *Menschen von Variete*, e di Karl Anton, *Stern von Rio*, e la vicenda d'amore, esotica e pittoresca, narrata da Herbert Maisch in *Andalusische Nacht*, realizzato, come i due precedenti, nel 1939.
Incontrarono poi notevole successo alcune commediole graziose, spigliate e svelte nel ritmo come *Unser Fräulein Doktor* del 1940 e *Viel Lärm um Nixi*

del 1942 dirette da Erich Engel; altri lavori dalla comicità casalinga e un poco grossolana come *Der verkaufte Grossvater* del 1941 di Joe Stöckel (1894-1959); i film diretti e/o interpretati da Theo Lingen, un attore dalla «comicità arguta e insinuante, talvolta troppo fiorita e, in definitiva, ripetitiva»: oltre alle pellicole con la sua firma, come *Hauptsache Glucklich, Frau Luna,* entrambi del 1941, e *Was Geschach in dieser Nacht* del 1942, ne vennero presentate alcune dove egli appare come interprete-protagonista: *Das Abentauer geht weiter* del 1939 di Carmine Gallone (1886-1973)[12], *Ihr Privatsekretär* del 1940 di Charles Kelin, *Sieben Jahre Pech* e *Sieben Jahre Glück,* portati a termine nel 1940 e nel 1942 da Ernst Marischka (1893-1963).
Fecero registrare una notevole affluenza di pubblico i film sul circo, con i suoi numeri, i suoi drammi, le sue gelosie (*Männer müssen so sein* del 1939, *Die 3 Codonas* del 1940 e *Zirkus Renz* del 1943, tutti di A.M. Rabenalt) e, da ultimo, le commedie della ballerina, cantante e attrice Marika Rökk: *Eine Nacht in Mai* del 1938, *Kora Terry* del 1940, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* e *Tanz mit dem Kaiser* del 1941, tutti per la regia di Georg Jakoby (1890-1964); *Hello Janine* del 1939 di Carl Boese (1887-1958) e *Hab' mich lieb* del 1942 di Harald Braun (1901-1960). Ambientate nel mondo del varietà e della danza, queste commedie musicali, ricche di occasioni per le esibizioni dell'interprete nelle sue specialità atletico-canore, narravano per lo più «le avventure di un'oscura ballerina e cantante che inevitabilmente riusciva ad affermarsi non senza però aver inghiottito l'amaro fiele delle delusioni e degli inganni».

[12] Oltre a questo portato a termine da Gallone in Germania, vennero mostrati in Estonia pochi altri film non diretti da registi del Reich e cioè *Von Schiksal Verweht* (1942) di Nunzio Malasomma (1894-1974) e *Ihr erstes Rendez-vous* (1941) di Henri Decoin (1896-1969) (il titolo francese era *Prémier rendez-vous*); circolò inoltre nelle sale estoni *Ave Maria* (1937) interpretato dal tenore Beniamino Gigli, una coproduzione italo-tedesca per la regia di Johannes Riemann.

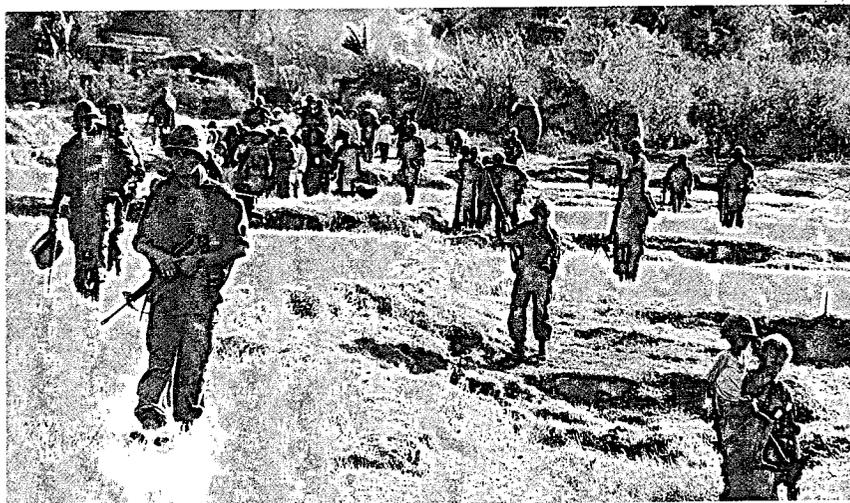
Eestimaa

(titolo in russo: *Estonskaja zemlja*)
(t.l.: Terra estone)

Regia e sceneggiatura: Vasilji N. Beljaev. ***Fotografia*** (b/n): Efim Učitel'. Konstantin Märska, Tarmo Meristu, Vladimir Parvel, V. Sumkin. ***Assistente alla regia***: Jüri Kuslap. ***Suono***: A. Pärnpu. ***Musica***: Villem Reimann (i testi delle canzoni sono di Juhan Sütiste). ***Consulenti***: Johannes Vares (Barbarus). ***Direttore di produzione***: Aleksander Peel. ***Produzione***: Leningradskaja Studija Kinochroniki e Eesti Kultuurfilm..

Rahva Tahe

(titolo in russo: *Volja naroda*)
(t.l.: La volontà del popolo)

Non esistono né un cast tecnico né un cast artistico: venne girato e montato da cineoperatori e documentaristi dell'Eesti Kultuurfilm.

Platoon
di Oliver Stone.
In alto, Charlie Sheen, Chris Pedersen e Francesco Quinn. A fianco, Tom Berenger, Mark Moses e Willem Dafoe.

Platoon: il nemico è dentro di noi

Callisto Cosulich

All'ultimo Festival di Berlino, dove il verdetto della giuria ha premiato in primo luogo il progetto dei selezionatori, raccogliendo perciò consensi quasi unanimi, l'unico riconoscimento che ha sollevato obiezioni da parte di un consistente numero di spettatori presenti al rito, fu quello andato a *Platoon*. Avendo fatto parte della giuria, non credo di svelare alcun segreto, dicendo che l'assegnazione del premio è avvenuta dopo lunghe e faticose discussioni che, comunque, non hanno cancellato le forti perplessità nutrite da alcuni giurati nei confronti del film di Oliver Stone. Le perplessità vertevano sul contenuto e sul linguaggio. In sostanza, entrambe approdavano, sia pure per vie diverse, alle stesse conclusioni: nonostante le apparenze, Stone non aveva realizzato quel film contro la guerra, contro la guerra nel Vietnam in particolare e, quindi, contro la cattiva causa ('imperialista') degli Usa, che molti si aspettavano di vedere e, magari, di applaudire.

Diciamo pure che le considerazioni sul contenuto erano sbagliate in partenza. Poiché partivano dalla premessa di un film che Stone non si era mai sognato di fare. Infatti, paragonare *Platoon* a *All quiet on the Western Front*, a *Paths of Glory*, a *King and Country*, a *Nobi*, a *Uomini contro*, per citare i più noti classici dell'antimilitarismo, non ha senso. Stone non si è mai ripromesso di prendere a modello quei film. *Platoon* è semplicemente il resoconto di una orribile esperienza vissuta in prima persona: vicino semmai allo spirito e alle intenzioni che informarono il lavoro di Emilio Lussu quando si mise a scrivere *Un anno sull'Altopiano*, il testo cui s'ispirò Francesco Rosi per realizzare *Uomini contro*. Un'opera autobiografica, quindi, che ha pochi riscontri nella storia del cinema, almeno per quanto concerne la guerra; quasi nessuno, se ci fermiamo al cinema di Hollywood, dove non si amano i film troppo personalizzati. Lo stesso Samuel Fuller, l'unico autore nordamericano che sia stato visibilmente marcato dal proprio passato di combattente, si è sempre preoccupato di oggettivare il più possibile le vicende dei suoi film bellici, anche quando, come in *The Big Red One*, esse si riferivano a quanto egli aveva personalmente visto e provato.

Platoon, invece, non si perita di celare la propria origine. Se qualcuno avesse nutrito qualche dubbio sulla identificazione dell'autore nel protagonista Chris Taylor, il giovane figlio di papà, che abbandona gli studi universitari per arruolarsi volontario, Stone glielo toglie subito, assegnando al protagonista anche il ruolo del narratore-commentatore. Tuttavia

Stone non riesce a trasferire questa personalizzazione dal copione alle immagini, che rimangono legate, pur nella loro inusitata violenza, agli stereotipi del cinema di guerra. Il film rischia, quindi, di sdoppiarsi: di qui il testo, di là le immagini che non si sottraggono alla perversa fascinazione della guerra, rischiando di raccontare un'altra storia. È il secondo appunto che è stato mosso al film, sul quale, a differenza del primo, ci si può trovare concordi. Anche se *Platoon* non manca di scene memorabili, come la rappresaglia contro il villaggio vietnamita; anche se Stone alterna con consumata abilità le riprese ravvicinate, dove domina una intenzionale, babelica confusione, ai totali chiarificatori, in cui la micidiale avventura si trasforma in canto funebre, sottolineato dalle note dell'*Adagio for Strings* di Samuel Barber (impiego una volta tanto azzeccato di una musica preesistente, che diviene nella fattispecie il *leitmotiv* del film). Si può anche rilevare una eccessiva disinvoltura nel passare dalla cronaca alla metafora manichea, quando il film descrive i due sergenti, Elias e Barnes, di cui Chris si sente contemporaneamente figlio: il Bene e il Male, secondo l'ottica puritana, dalla quale gli americani non riescono ancora a liberarsi. Indubbiamente, nel descrivere al *ralenti* la morte quasi cristica del buon Elias, ucciso più dall'odio del suo perverso rivale che dagli evanescenti, indecifrabili Vietcong, Stone cede a un improvviso impulso retorico che fa a pugni col resto del film.

Ma tutti questi rilievi non ledono l'importanza di *Platoon*, un film dove vengono alla superficie i motivi profondi degli incubi che Hollywood ci ha ammannito con singolare insistenza in quest'ultimo decennio. Il referente principe di tali incubi è il genere orrorifico che, secondo gli osservatori più attenti del cinema statunitense, si è rivelato in questo scorcio di tempo il più denso di motivi politici e sociologici. Robin Wood, nel suo studio *Hollywood from Vietnam to Reagan*, lo considera addirittura il più «importante» e il più «progressista». Forse Wood esagera; certo è che la trasformazione subita dall'horror è sintomatica. Soprattutto nella individuazione del mostro, che non è più un alieno, proveniente da chissà dove (per non dire in modo esplicito dal mondo comunista, cioè dall'Impero del Male), com'era costume del cinema fantastico e dell'orrore degli anni Cinquanta, ma è qualcosa che coviamo in noi, come un tumore.

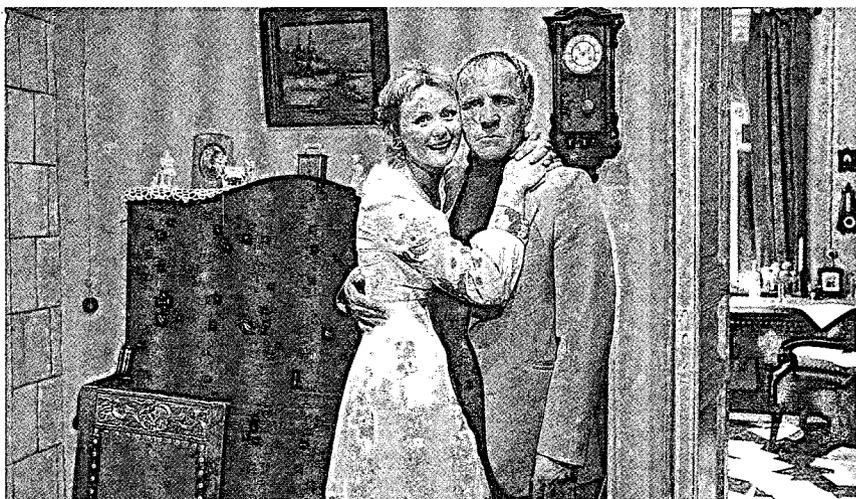
A tale proposito si potrebbero fare numerosi esempi. Ma il più suggestivo resta quello della Cosa, cioè dell'alieno, capace di imitare la forma degli altri esseri viventi. Inventato da John W. Campbell jr., uno dei padri della fantascienza moderna, esso fu oggetto nel '38 di un romanzo breve, *Who Goes There?*, scritto dallo stesso Campbell sotto lo pseudonimo di Don A. Stuart, di una versione cinematografica *The Thing (From Another World)*, curata nel 1951 da Howard Hawks (che ne affidò la realizzazione, per così dire, manuale, al suo montatore di fiducia Christian Niby), di un *remake* diretto nell'82 da John Carpenter e intitolato semplicemente *The Thing*. Ebbene, mentre nel romanzo breve si assisteva alla lotta tra la intelligenza umana, espressa dagli scienziati, e le possibilità imprevedibili dell'alieno, lotta che si concludeva con il trionfo della prima che alla fine riusciva ad avere ragione del mostro e ad annientarlo, nel primo film l'alieno perdeva le sue capacità di assumere forme altrui, limitandosi a ricrescere come un vegetale, e la lotta non era più tra lui e l'uomo, bensì tra due specie di uomini: lo scienziato e il militare; il primo desideroso di entrare in

comunicazione con l'alieno, il secondo preoccupato solo di annientarlo. Naturalmente, in piena 'guerra fredda', finiva per prevalere la tesi del militare che salvava così il 'mondo libero' da inenarrabili sciagure. Ma ecco che nell'82 Carpenter torna in parte al romanzo di partenza e in parte lo stravolge: l'ultimo essere di cui il mostro prende le sembianze è proprio l'uomo; tra gli uomini della base artica dove si svolge la vicenda insorge il sospetto, poi il terrore di non sapere chi sta di fronte a ciascuno di loro, poiché tutti possono essere a rigore il mostro; non c'è catarsi finale e il film rimane aperto su una indicibile angoscia...

Questo tema che si ripete più o meno ossessivamente nel *remake* di *La mosca*, nei due *Non aprite quella porta* e in tanti altri film (Wood dice che il primo a intuirlo è stato Hitchcock con *Psycho*), esce dalla speculazione fantastica ed entra nella realtà della esperienza vissuta appunto con *Platoon*, il primo film sul Vietnam raccontato, non astrattamente, ma concretamente da chi c'era. Sotto tale aspetto il suo unico precedente sta in un film militante del '72, presentato a Cannes e poi a Pesaro, che, all'epoca della sua uscita, fece molto scalpore e che oggi nessuno ricorda più, com'è destino dei film militanti. Si chiamava *Winter Soldiers*, era stato realizzato da un collettivo che, per umiltà, aveva scelto l'anonimato. *Winter Soldiers* si limitava a registrare le confessioni dei reduci dal Vietnam, che, usando un aggettivo divenuto poi di moda in Italia, potremmo definire 'pentiti'.

In quelle confessioni c'era già tutto *Platoon*, tranne l'ultimo, agghiacciante particolare: il fatto che i marines impiegati nella «sporca guerra», spesso si uccidessero tra loro. La Mostra di Pesaro, in un suo quaderno informativo (il 34° della sua meritoria serie), pubblicò i nomi dei reduci che vollero confessarsi dinanzi alla cinepresa. Tra loro cercheresti invano quello di Oliver Stone, che allora non si era chiarito del tutto le idee, come si evince pure dai primi copioni di successo da lui firmati: *Midnight Express*, *Conan the Barbarian* e *The Year of the Dragoon*. A chiarirle definitivamente, per sua stessa ammissione, hanno contribuito in maniera decisiva il presidente Reagan e la sua politica nel Centroamerica, dove Stone teme che si riapra un nuovo e peggiore 'caso Vietnam'. Di qui il copione di *Scarface* (film sottovalutato, diretto impeccabilmente da Brian De Palma), il film *Salvador* e *Platoon* dove l'orrore della guerra si sposa per la prima volta con l'horror, sino a oggi confinato nella sfera del fantastico.

Platoon

Stati Uniti, 1986. ***Regia, soggetto e sceneggiatura:*** Oliver Stone. ***Fotografia*** (colore): Robert Richardson. ***Montaggio:*** Claire Simpson. ***Scenografia:*** Bruno Rubeo. ***Costumi:*** Wynn Arenas. ***Musica:*** Georges Delerue. ***Musiche:*** *Adagio for Strings* di S. Barber, *White Rabbit* di G. Slick, *Okie from Muskogee* di M. Haggard, *Tracks of My Tears* di W. Robinson, M. Tarplin e W. Moore. ***Interpreti:*** Tom Berenger (Serg. Barnes), Willem Dafoe (serg. Elias), Charlie Sheen (Chris), Forest Whitaker (Big Harold), Francesco Quinn (Rhah), John Mc Ginley (serg. O'Neill), Richard Edson (Sal), Kevin Dillon (Bunny), Reggie Johnson (Junior), Keith David (King), Johnny Depp (Lerner), David Neidorf (Tex), Mark Moses (ten. Wolfe), Chris Pedersen (Crawford), Corkey Ford (Manny). ***Produttore:*** Arnold Kopelson. ***Produzione:*** Hemdale Film Corporation per la Orion Pictures Corporation. ***Distribuzione:*** Cdi. ***Durata:*** 119'.

Tema

Unione Sovietica, 1979. ***Regia:*** Gleb Panfilov. ***Sceneggiatura:*** Gleb Panfilov, Aleksandr Červinskij. ***Fotografia*** (colore): Leonid Kalašnikov. ***Scenografia:*** Marksen Gauchman-Sverdlov. ***Musica:*** Vadim Bibergan. ***Interpreti:*** Michail Ul'janov (Kim Esenin), Inna Čurikova (Saša Bärtige), Evgenij Vesnik (Paščin), Evgenija Nečaeva (Marija Aleksandrovna), Sergej Nikonenko (Milizionär), Natal'ja Seleznëva (Svetlana). ***Produzione:*** Mosfilm-Studio. ***Durata:*** 98'.

Inna Čurikova. Sopra, Natal'ja Seleznëva e Michail Ul'janov. Sotto, Sergej Nikonenko e Evgenij Vesnik.

Tema: i frutti di una stagione

Giovanni Buttafava

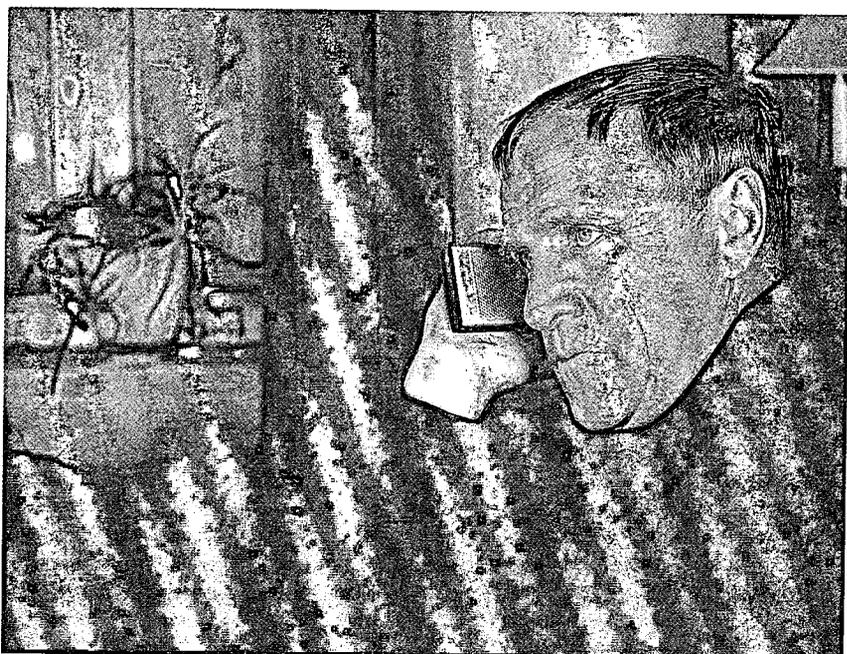
Tema è in un primo momento un film sull'assenza di un tema, poi sulla scoperta di un tema, e infine sulla scomparsa di un tema. O, se preferite, sull'incapacità di trovare un tema da svolgere, poi sull'illusione di aver trovato un tema da svolgere, infine sull'impossibilità di svolgere davvero quel tema. In quelle condizioni. Cioè nelle condizioni della Russia tardo-brezneviana, nel ristagno culturale della fine degli anni Settanta. In questo senso, *Tema* di Panfilov avrebbe potuto essere il film più importante della fine degli anni Settanta, un film-chiave, capace di indicare nuove rotte, di illuminare le coscienze, di impostare un dibattito davvero approfondito sul rapporto fra artista e società sovietica. Non lo è stato. Tenuto 'su uno scaffale', come è ormai uso dire, per anni, è riemerso, dopo una proiezione d'assaggio per la stampa al festival di Mosca 1983, nelle sale pubbliche dell'Urss nell'autunno del 1986, sette anni dopo la sua realizzazione. Così, è *soltanto* un bel film, il migliore certamente del suo autore, uno dei più interessanti fra i film 'recuperati' dopo la svolta di Gorbačëv. È la straordinaria testimonianza di una stagione culturale.

Il primo 'atto' del film è dominato dalla figura del drammaturgo di successo Kim Esenin e dalla sua corte moscovita, che vive di chiacchiere vuote, di salaci battute di spirito, di pranzi, bevute, salotti. Esenin è un nome illustre nella letteratura sovietica: ora è collegato a un commediografo che non trova più la sua ispirazione autentica, abile, ufficialmente lodato e premiato, ma conformista (e cosciente di esserlo: di qui l'inquietudine, la crisi). Cinema degli anni Settanta: il privato esibito senza scrupoli, quasi istericamente, nei rapporti fra i personaggi, un senso di impegno finito, di liquidazione degli ideali, e una figura che fa da rivelatore dei conflitti e della crisi, la giovane provinciale Saša, schietta, intelligente, acuta.

Il secondo 'atto' del film è centrato attorno a un altro scrittore, Čižikov, talento 'naturale', senza crisi, legato alla sua terra e alla sua gente, autore di versi fiammanti e ingenui, di epitaffi, oscuro cantore di un entusiasmo perduto. Ma Čižikov non si vede, è morto da tempo, e la memoria della sua poesia è tenuta in vita da Saša, che lo propone come esempio di arte autentica e autenticamente 'utile', popolare, a Esenin. È il 'tema' che tanto inseguiva il commediografo moscovita in crisi. Il film si schiude dai modesti interni del primo tempo, verso esterni bianchi di neve, scorci lontani di chiese antiche, un cimitero di campagna, la Russia. Esenin si innamora di Saša: Saša lo salverà, l'umile *genius loci* Čižikov sarà il tema

della sua prossima opera, mostrerà la via di un rinnovamento nella semplicità, nell'entusiasmo, nella ritrovata schiettezza dei sentimenti. Inna Čurikova, tagliente e inquietante nella prima parte, grande attrice tragica nello sfogo delle emozioni più violente nell'ultima, diventa qui, nel cuore del film, una sorta di compassato grillo parlante, si identifica pienamente nella professione che Panfilov le ha affibbiato (guida turistica locale): portavoce di un personaggio che non esiste (più), cerca di convincere Esenin (e noi pubblico) della esemplare bontà e genialità 'primitiva' di poveri patetici versi.

Grande ambiguità di Panfilov: ci crede? Sorge irresistibile il ricordo del suo film d'esordio *V ogne broda net* (Non c'è guado nel fuoco, 1968), dove vive e muore l'infermiera 'rossa' di un convoglio militare durante la guerra civile, Paša (Inna Čurikova, ancora e sempre), che accesa d'entusiasmo 'artistico' diventa pittrice, 'umile genio' come Čižikov e come quello inestricabilmente legata al fascino segreto ed equivoco dell'arte naïf. Negli anni Sessanta Panfilov poteva ancora illudersi di mettere in scena, caricandola emotivamente, l'utopia della creatività popolare, il mito romantico dello spirito del popolo. Dieci anni dopo non può più: con il gioco del mediatore-portavoce (Saša) Panfilov allontana ogni giudizio, smussa ogni possibile reazione patetica legata alla figura di Čižikov. Il pubblico è chiamato a registrare le emozioni di Esenin a contatto con Čižikov (e con la ragazza-mediatore) piuttosto che a vivere direttamente le proprie. In mezzo c'è stato, per esempio, Andrej Tarkovskij con un altro film 'maledetto' che, se uscito a tempo, avrebbe significato un punto di riferimento essenziale e che invece, distribuito cinque anni dopo la sua realizzazione, è diventato *soltanto* un altro capolavoro: *Andrej Rublëv* (1966-1971). Gli anni Sessanta, ancora una volta. Nell'ultimo grande capitolo del *Rublëv*, girato nella stessa città russa in cui è ambientato *Tema*, Suzdal', attraverso il ragazzo Boriska, apprendista fonditore che riesce a realizzare una meravigliosa campana fingendo di conoscere un segreto di fabbricazione inesistente, Tarkovskij aveva articolato in modo approfondito, sentito come definitivo, e definitivamente ambiguo, il 'Tema di Čižikov': legata allo 'spirito nazionale' di cui è espressione e a cui è saldata da profondi legami, l'arte popolare, anche nelle sue forme più 'naturali', è insieme di origine misteriosa, aristocratica, si direbbe, quasi per definizione. Non c'è nessun segreto popolare tramandato nei secoli, solo talento individuale e scintilla divina. Esenin (e Panfilov?) si illude di poter trovare in Čižikov un 'tema', se non un modello, su cui costruire la propria rinascita artistica. È in sé che deve trovare la forza di rigenerarsi. Neanche Šaša — che dovrebbe ricostruirlo 'sentimentalmente', umanamente — può salvarlo.

Il terzo 'atto' di *Tema* è dominato dalla grande sequenza in cui Esenin, introdottosi in casa di Saša per dichiararle il suo amore e la sua illusoria 'rinascita' (scriverà di Čižikov), assiste, impietrito, impotente, invisibile ai due protagonisti della scena, a un terribile confronto fra Saša e il fidanzato, uno scrittore che non riesce a farsi pubblicare, non vuole scendere a compromessi, non sa cogliere l'invito della ragazza a continuare a lottare per il proprio diritto a esprimersi, ed ora è venuto a dirle addio. Emigrerà in Israele. Se Esenin ha un nome *troppo* significativo, la figura centrale dell'ultima parte di *Tema* non ha nessun nome: è 'l'uomo con la barba'. E non riuscirà a farsi un nome in esilio, almeno per Saša, per la sua gente.

Michail Ul'janov

«Ty propadës'», gli grida Saša, prima di stramazzare al suolo, senza (più) sentimenti: «ti perderai», ma anche «scomparirai». Il giovane ha certamente un suo 'tema' da esprimere ma non ha avuto la possibilità di esprimerlo in patria e non ne avrà all'estero, 'scomparirà'. Ma con il tema non-nato dell''uomo con la barba' scompare anche il tema Čižikov, un tema nato-morto (l''uomo con la barba' non a caso fa il becchino al cimitero e lo si è visto seppellire una bara nel secondo 'atto' del film). La scrittura di Panfilov si tende allo spasimo: dopo la luce chiara, gli spazi, la speranza (tutti elementi illusori) della parte centrale si chiude in una casa, con Kim Esenin inchiodato spalle al muro, nel buio, che «assiste a una scena di teatro», e a un film. Al Film. L'identificazione dello spettatore di *Tema* con il personaggio (grazie anche all'eccezionale intensità 'fissa' della maschera di Michail Ul'janov, l'interprete di Esenin) è totale. Una volta realizzato il transfert 'sguardo dello spettatore'-'sguardo del personaggio', quindi caricato emotivamente il proprio film, come non ricordiamo negli ultimi anni in nessun'altra opera cinematografica, Panfilov fa recitare in una lunghissima, insostenibile inquadratura la scena madre della sua 'commedia' spingendo al massimo le reazioni fisiche e psicologiche dei due interpreti (Inna Čurikova e Stanislav Ljubšin).
Gli anni Settanta si chiudono per Panfilov, dopo la vana e non molto convincente ricerca di un 'tema' di riscatto un po' anni Sessanta (Čižikov, Suzdal', la neve, il cimitero, l'amore), con questa constatazione dolorosamente e lucidamente (nonostante la tensione emotiva) pessimistica: molti talenti sono stati soffocati, molti 'temi' sono stati dispersi. Lo dimostra lo stesso destino artistico di Gleb Panfilov dopo *Tema* (*Valentina*, 1981, e *Vassa*, 1982, sono 'commedie' salvate dall'inerzia solo dal mestiere del

regista, da sempre a suo agio con copioni molto 'scritti' e capace da sempre di caricare gli attori: sono film che potrebbero essere firmati 'Kim Esenin'). E lo dimostrano certi film oggi 'liberati', 'tolti dagli scaffali'. Tre casi esemplari. Kira Muratova, o l''autore nascosto': due suoi film sono stati bloccati, uno prima della distribuzione (*Dolgie provody*, Il lungo addio, 1971), l'altro subito dopo la sua prima uscita (*Korotkie vstreči*, Brevi incontri, 1968); la Muratova ha ripreso a far film solo dopo il 1978, forse perdendo per sempre il filo della sua ricerca formale, molto 'moderna' (nella linea del cinema d'autore degli anni Sessanta; la Muratova potrebbe ricordare, mettiamo, la migliore Agnes Varda); i due suoi film 'liberati' sono estremamente stimolanti e inevitabilmente 'datati' (non è un rimprovero: sono film totalmente e forzatamente estranei allo sviluppo stilistico del cinema sovietico). Secondo caso: Mark Osep'jan, o l''autore degradato'. Trentunenne, debutta con un singolare film, *Tri dnja Viktora Černyšëva* (Tre giorni di Viktor Černyšëv, 1968), che sa imporsi a poco a poco nel discorso critico sovietico come un punto fermo, un'analisi sottile e modernamente scandita di un disagio giovanile. Il film successivo, ora 'disgelato', *Ivanov kater* (La barca di Ivan, 1972), è bloccato. Osep'jan viene ricacciato verso il piccolo cabotaggio televisivo, i cinegiornali umoristici, la produzione più grigia dei film per ragazzi, specialità, non troppo rinomata, ormai degli studi Gor'kij di Mosca. Terzo caso: Jurij Il'enko, o l''autore deviato'. Il suo debutto, se distribuito, forse avrebbe fatto sensazione: comunque sia, *Rodnik dlja žaždušččich* (Una fonte per chi ha sete, 1965), evidentemente 'messo in uno scaffale' per formalismo, è un film di una misteriosa, ermetica bellezza ascetica, in un bianco e nero reinventato pittoricamente (Il'enko è l'operatore di Paradžanov per *Teni zabytych predkov*, L'ombra degli avi dimenticati, 1965, lo stesso anno del suo debutto come regista). Subito dopo la proibizione del film, Il'enko decide di cambiar linea: a partire da *Večer nakanune Ivana Kupala* (La notte di San Giovanni, 1968), registrato dalle storie come il suo primo film, si dedica a un coloratissimo, vivace recupero del folclore locale ucraino, anche sulla scia del successo del film di Paradžanov; di film in film diventa sempre più manieristico e sfocia in *Lesnaja pesnja. Mavka* (Canzone del bosco. Mavka, 1980) in un'imbarazzante fantasticheria incautamente pittoresca.

La grande scena a casa di Saša, nell'ultima parte di *Tema*, si carica oggi anche di questi destini spezzati, di queste linee di sviluppo deviate. Forse oggi l''uomo con la barba' può ancora tornare a proporre un suo 'tema'. Che non sarà più però quello di dieci anni fa: qual è il suo nuovo 'tema' forse Panfilov ce lo dirà in un prossimo film. Chi veramente non può tornare è Kim Esenin: pateticamente incapace di rendersi conto della situazione, tenta ancora disperatamente di aggrapparsi al progetto sentimentale-artistico legato a Saša. Ma la tensione è incandescente, e Panfilov non può che concludere su una cupa strada notturna, accanto a una cabina telefonica che non può rimettere in moto il meccanismo della comunicazione interrotto dalla scena dell'addio (all''uomo con la barba', al tema di Čižikov, ai progetti sentimentali), con la macchina di Esenin che s'incendia. Il commediografo conformista in crisi creativa si illude ancora di poter passare indenne attraverso l'incendio delle passioni, delle idee, della repressione delle idee. Ma solo annientandosi potrà forse rigenerarsi e ritrovare un 'tema'. Non c'è guado nel fuoco.

True Stories: vademecum per il futuro

Pietro Pintus

«Vada e si goda la vita» dice il santone nero Mr. Tucker — davanti al tabernacolo casalingo, lustro di ex voto Madonne e candeline — a Louis Fyne detto l'Orso Biondo, il cantante country in ansia per il debutto e in cerca di un'anima gemella: ma sembra in realtà una frase di David Byrne, il regista, indirizzata al pubblico. Con un invito vagamente evangelico: andate, assaporate le cose, restate in pace con voi stessi e con il mondo. Probabilmente questo rassicurante sentimento di fondo che pervade *True Stories*, e che smorza ogni derisione e qualsiasi intento caricaturale in una quieta accettazione dell'esistente, deriva al trentacinquenne Davide Byrne — americano d'origine scozzese, cantante-chitarrista leader di un famoso complesso, quello dei Talking Heads, autore del musical *Stop Making Sense* e con *True Stories* al suo primo film — soprattutto dall'impulso ottimistico della sua musica, da quanto c'è di euforizzante e vitalistico in quelle pagine che gli appassionati del rock conoscono bene.
Ciò non toglie che il film, sotto un'apparente leggerezza e festosità, si riveli a ben guardare tutt'altro che svagato; e, nella sua struttura anomala a mosaico, tutt'altro che semplice. *True Stories* ha avuto un'elaborazione singolare: nell'83 Byrne comincia a raccogliere ritagli di giornali con fatterelli e personaggi a modo loro esemplari (c'è un film abbastanza recente di Jirj Menzel, album di figurine e macchiette derivato da un testo di Bohumil Hrabal, che ha come titolo appunto *Ritagli*). Raduna le storie, trasceglie, collega, cerca di imprimere loro un continuum narrativo; sottende a quelle immagini sospese tra realtà e fantasia le musiche dei Talking Heads; comincia a fotografare paesaggi, volti, situazioni che corrispondano a quei brandelli di vita, cerca negli album di grandi fotografi i corrispettivi adeguati a quanto sta prendendo corpo lentamente. Infine, ormai in parallelo con il film, Byrne pubblica un libro fotografico, *True Stories*, che agglutina vari episodi, personaggi, eventi e riti nella cittadina di Virgil, Texas: luogo fantomatico e tuttavia reale con la sua Main Street, il faraonico Shopping Center, le pianure desertiche tagliate dalle autostrade; topos della memoria soprattutto, emblema di un'America dell'infanzia e della provincia, 'piccola città' non dei morti ma dei vivi, ricomposizione poetica — per frammenti — di un disegno originario andato disperso.
A Virgil incontreremo dieci personaggi principali con l'aiuto di un undicesimo, in veste di *narrator*, che è lo stesso David Byrne, il quale viaggia su una decapottabile rossa, vestito da perfetto texano (ma in città nessuno

Annie McEnroe, Spalding Gray e David Byrne.

oramai veste più così): l'anno, il 1986, coincide con il centocinquantesimo anniversario della nascita dello stato, e nel corso di una parata e di un festoso spettacolo di dilettanti si celebreranno le *specialness*, le specialità locali, le qualità inconfondibili che fanno di un texano un texano. L'arte del frammento è tra le più ardue, la brevità necessita di un potere di condensazione eccezionale, il lavoro d'intarsio richiede un taglio impeccabile e nel contempo inesorabile. La struttura di *True Stories*, anche perché attraversata da musiche e songs, non può non ricordare *Nashville*. Nei ringraziamenti che il regista esprime a chi ha collaborato alla realizzazione del suo film vengono in primo piano quelli a Joan Tewkesbury, eccellente sceneggiatrice e coordinatrice stregonesca di quella 'folla in musica', di quei ventiquattro personaggi che si muovevano nel film di Robert Altman. E anche la canzone che alla fine del film Louis Fyne senza tremori intona (la 'fattura' di Mr. Tucker ha funzionato) — «Questa canzone parla di gente come noi» — e che si conclude con l'appassionata perorazione «Non vogliamo libertà / non vogliamo giustizia / vogliamo solo qualcuno da amare / qualcuno da amare», è parente prossima del famoso "Inno dei 200 anni" in cui Henry Gibson, nel personaggio del piccolo re di Nashville, Haven Hamilton, cantava: «Perché dobbiamo pur aver fatto qualcosa di buono per durare duecento anni». Ma anche questo accostamento fa emergere semmai le differenze: se si pensa che il "We must be doing something right" era lo slogan pubblicitario della Hertz, si ha un esempio della tensione sarcastica contenuta nel film di Altman. Al contrario in Byrne lo sguardo non è mai aspro, non c'è dileggio, esiste semmai una forma di sorridente complicità di cui si fa tramite, con la sua aria divertita, il *narrator*. È difficile perciò trovare una parentela a *True Stories*: viene fatto di pensare piuttosto al Milos Forman di *Taking Off*, all'eleganza e al distacco di quella sua sotterranea simpatia di esule; o all'episodica sapida di un Vasilji Sukšin con i suoi eroi contadini strambi e ribelli.
C'è un intelligente film canadese che circola in questi giorni, *Il declino dell'impero americano* di Denys Arcand, studio beffardo e amaro di un microcosmo (il weekend di un gruppo di docenti universitari), in cui il

tema è uno solo, il sesso, in una furia monomaniacale rievocativa dove si intrecciano, sul basso continuo delle coprolalie, i reciproci tradimenti, scambi di coppia e bieche confessioni. Nel contemporaneo *True Stories* il sesso, almeno nelle esplicitazioni cui siamo abituati, è abolito: «Mi sono tenuto lontano, avverte Byrne, da soggetti caricati (sesso, violenza e intrigo politico), perché l'addentrarsi in questi elementi crea subito una sorta di idea preconcetta su di essi: tratto materiale troppo banale per infastidire la gente con giudizi su di esso». Ma questa dichiarazione d'intenti, che allontana anni luce *True Stories* da *Nashville*, va collegata a un'altra osservazione di Byrne: «La maggior parte dei film ti mostrano qualcosa e ti dicono quali sensazioni dovresti provare. Sono montati in modo tale che ti dicono che cosa si deve vedere prima ancora che tu decida che cosa vuoi vedere». La felicità espressiva di *True Stories*, il dosaggio infallibile dei suoi ingredienti («Carovana immobile» avrebbero definito il genere i letterati della rivista «900» alla fine degli anni Venti: una serie di «variazioni, commenti, asterischi, paragrafi, moralità») nascono da un'idea di cinema rigorosa ma non ricattatoria, di cinema adulto ma che sembra scoprire il mondo per la prima volta: in cui l'effetto-sorpresa è la regola ma mascherata, e il giudizio dissimulato il senso che l'accompagna. Sin dal titolo del suo film Byrne sa di mentire; e non è del tutto vero che l'erotismo è scomparso, è artificialmente smorzato. O è come quel segreto di cui parla la ragazza mitomane, Lying Woman, di essere nata con un codino, che poi le è stato tagliato ed è finito in un museo e poi nelle mani della Cia. O è il fervore amoroso di Louis Fyne («Non sono uno sporcaccione, voglio sistemarmi e sposarmi»), o è il languore dei due innamorati anni Trenta, hollywoodiani, visti di spalle nella grande distesa desertica («Non credo di aver mai provato questo sentimento»). L'amore addirittura, come dice la canzone di Fyne, è proprio il perno del film se per esso si può rinunciare alla libertà e alla giustizia; ed è di amore che sentiamo parlare all'inizio di un gran cicaleccio, mentre Lying Woman e gli altri lavorano alla catena di montaggio dei transistor al silicone nella fabbrica che è l'orgoglio e la ricchezza di Virgil (con quelle microscopiche macchine del tempo, con quei

Jo Harvey Allen

congegni infinitamente piccoli nel cuore del paese infinitamente grande). Byrne introduce, collega, commenta, accompagna i vari personaggi, entra nelle loro case. Chi si aspetta una dilatazione e sfaccettatura da videoclip in questo viaggio nelle vene di un'America innocente e tollerante rimane deluso: la sceneggiatura, firmata anche da Beth Henley e Stephen Tobolowsky, alterna le parti corali alla classica esemplarità dell'episodio significante (la straordinaria cena del Ringraziamento in casa dei due coniugi che da trent'anni si parlano soltanto rivolgendosi ai figli) in un perfetto circuito cinema-televisione-teatro che bene esprime la circolarità — e la solitudine — della comunicazione a Virgil, cittadella abitata nel deserto ma che fra pochi anni sarà irriconoscibile. Anche la fotografia di Ed Lachman, nel taglio spesso geometrico che rimanda alla geometria dei sentimenti (anche «lo shopping è un sentimento»), è lontana dall'universo virtuosistico e formalistico dei video. Quel grande palco verde eretto, come una cattedrale, nella notte texana, quei momenti sospesi di attesa e di silenzio (si pensa a Wenders, certo, ma in un mondo riordinato e senza nevrosi), la luna che viaggia nel cielo incontaminato, un inserviente nella notte che pulisce un lungo corridoio, la casa del santone nero sfavillante come un piccolo lunapark idolatrico: sono i contrassegni di un professionismo e di una capacità di sintesi non facili da riscontrare in un esordio. Il piccolo incanto di *True Stories* deriva soprattutto dal suo non assomigliare a niente, dall'essere una favola comico-esoterica sul più irriducibile stato del paese di Dio e sui suoi abitanti; un apologo, anche, antimetropolitano e isolazionista (nel libro si racconta che un magnate texano progettò, a un certo momento, tutt'attorno allo stato della Stella Solitaria, la costruzione di un'enorme muraglia simile a quella cinese). Un film lontano dal Vietnam, dal Watergate e dall'Irangate, dall'ambiguo pellegrinaggio all'inferno di *Platoon*, dal cinema della denuncia e da quello dell'evasione; ma probabilmente vademecum per gli anni a venire. David Byrne contrabbanda il film come un gioco ma in realtà sa benissimo che affermarlo è solo un'elegante civetteria. Rivolgendosi a noi, verso la conclusione, confida: «Quando vedo un luogo per la prima volta prendo nota di ogni cosa, il colore della carta, il cielo, il modo di camminare della gente, le maniglie delle porte, ogni particolare. È solo dimenticando che posso ricordare in che modo un luogo è fatto... forse per me ricordare e dimenticare sono la stessa cosa». Di sguincio, come se niente fosse, il falso texano butta là la sua filosofia. Dimenticare vuol dire vedere le cose come se fosse la prima volta, con il fascino dell'inedito. O, come dicevano i nostri padri a proposito della cultura, è ciò che rimane quando si è dimenticato tutto. Oppure, niente è più reale di una creazione immaginaria, di un itinerario tempestato da raffiche di risate e tuttavia misterioso, con al centro una città che non esiste, Virgil, immagine speculare di un'altra della memoria, che rimane.

True Stories

Stati Uniti, 1986. ***Regia:*** David Byrne. ***Sceneggiatura:*** David Byrne, Beth Henley, Stephen Tobolowsky. ***Fotografia*** (colore): Ed Lachman. ***Montaggio:*** Caroline Biggerstaff. ***Scenografia:*** Barbara Ling. ***Suono:*** Leslie Shatz. ***Musica:*** canzoni registrate dai Talking Heads. ***Interpreti:*** John Goodman (Louis Fyne), Annie McEnroe (Kay Culver), Spalding Gray (Earl Culver), David Byrne (narratore), Swoosie Kurtz (la donna pigra), Jo Harvey Allen (la bugiarda), Roebuck "Pops" Staples (Mr. Tucker), Alix Elias (la bella donna), Tito Larriva (Ramon), Matthew Posey (addetto ai computer), John Ingle (predicatore). ***Produttore:*** Gary Kurfist. ***Produzione e distribuzione:*** Warner Bros. ***Durata:*** 90'.

I mass-media nella Repubblica di Salò

Francesco Bolzoni

A diversi anni da un primo riordino delle informazioni, a cui si applicarono Roberto Chiti, Mario Quargnolo, Guido Gerosa, Philip V. Cannistraro, il denso volume di Ernesto G. Laura, *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò, 1943-1945* propone gran copia di dati puntigliosamente controllati su una produzione giornalistica, radiofonica e cinematografica finora scarsamente considerata. Gli storici di professione non si sono mai interrogati sull'influsso che poterono esercitare sulle popolazioni 'sequestrate' dalle truppe naziste certe trasmissioni come "Radiofante", certi periodici, certi servizi giornalistici sul 'cinevillaggio' veneziano limitandosi, mentre andavano descrivendo la fine del regime fascista, a qualche nota di colore, talvolta suggerita da notizie poco esatte, intorno alla 'dolce vita' dei cineasti in Laguna o all'eliminazione della coppia Ferida-Valenti. Se studiato con strumenti adeguati, il settore dei mass-media offriva, al contrario, una chiave di lettura per intendere il destino della Repubblica di Salò come mostra, appunto la ricerca di Ernesto G. Laura.
Con lodevole diligenza Laura ha letto e annotato la memorialistica di parte repubblichina pubblicata spesso da case editrici fantasma; ha sfogliato giornali maggiori e minori, perfino minimi sforzandosi di individuare la linea che li guidava; ha interrogato alcuni testimoni; ha consultato, infine, le carte conservate negli archivi pubblici che riferiscono soprattutto di figure secondarie o scomparse dalla scena come se, dopo il 1945, qualcuno si fosse dedicato a un'operazione di candeggio. I risultati di tanto studio, mosso da quella prospettiva interdisciplinare che sovente difettò agli storici dello spettacolo, vengono distribuiti da Laura in contenitori; ognuno di essi è dedicato a una delle diverse branche della comunicazione di massa (stampa quotidiana e periodica, cinema, teatro, musica, radio, ecc.). La disposizione dei materiali, di taglio verticale, è preceduta da un quadro di riferimento, distribuito in due capitoli, che aiuta il lettore a non disperdersi nella gran mole di informazioni e gli consente di cogliere il progetto mussoliniano di utilizzo dei mass-media nella Repubblica di Salò fra l'autunno del 1943 e la primavera del 1945. È un progetto, questo, tutt'altro che sprovveduto; un progetto che — cosa che stupisce stante la difficoltà della situazione in cui viene avviato — suggerì un notevolissimo insieme di iniziative, una fantastica invenzione di schemi teorici, di ipotesi, perfino di comportamenti. Quasi una rinascita reazionaria che, paradossalmente, avrebbe dato i suoi frutti a guerra finita.
Già ai primi studiosi risultò chiara la funzione attribuita dalla centrale nazista ai fascisti. La Repubblica di Salò doveva occuparsi, oltre che del disbrigo delle mansioni amministrative, di tenere sgombro o almeno

percorribile il territorio in modo che le truppe germaniche potessero defluire verso il fronte. All'interno di un tale disegno, del quale si ebbe sentore negli ambienti repubblichini più avvertiti (vedi gli articoli di Concetto Pettinati sulla «Stampa», dove ci si chiedeva perché i soldati italiani non venissero sufficientemente impegnati sull'Appennino), Mussolini condusse avanti, come avverte Laura, un secondo disegno. Pur ossequiente al suo protettore (al punto da tagliare dalla *Cronaca di un anno* un accenno a Hitler sgradito al comando nazista) egli cercò di assicurarsi, per una futura trattativa con gli anglo-americani, una qualche posta da buttare sul tavolo: un territorio apparentemente 'normalizzato' o ubbidiente alle sue direttive. Le parole guida del progetto mussoliniano furono tre: Italia, repubblica, socializzazione. Compito assegnato ai mass-media: sostenere l'interpretazione 'autorizzata' di tale linea favorendo, così, una qualche adesione popolare alla proposta mussoliniana. Ma l'ostilità della popolazione, la resistenza di gruppi di partigiani, la diffidenza degli anglo-americani e degli stessi nazisti, la disparità dei propositi e degli interessi che distinse i sodali della Repubblica di Salò resero vano il disegno di Mussolini.
Stupisce, nell'esaminare i materiali raccolti da Laura, la diversità delle opinioni correnti nel mondo della stampa e dello spettacolo al tempo di Salò. Si ha l'impressione che ogni personaggio, maggiore o minore che fosse, volesse interpretare una parte da protagonista a danno dei camerati e procedesse secondo una propria strategia. Gli affiliati al sodalizio si muovono, si direbbe, su tre linee: gli 'ubbidienti' che si sforzano di assecondare il disegno mussoliniano nelle sue motivazioni esterne (la fedeltà agli alleati, la difesa a oltranza di un fascismo tornato alle sue origini 'sociali') richiamando all'ordine gli irrequieti e i riottosi e correggendo sul versante di un'accesa mobilitazione l'ambiguità che lo distingue (Pavolini, Mezzasoma, il giornalista Marco Ramperti); i 'moderati' che, per assecondare la linea occulta che l'ha dettato, si dedicano a un'opera di tessitura intesa a coinvolgere, o a tenerli al loro posto, gli estranei al movimento (vedi i rapporti fra Carlo Alberto Biggini, ministro dell'Educazione, e i professori, in particolare gli universitari, e fra Gentile e gli intellettuali); i 'compromessi', infine, che propagano con parecchia astuzia le direttive ufficiali e, intanto, si preparano un posto al sole dopo la resa dei conti: esemplare, in tale senso, il comportamento di Giorgio Venturini, direttore generale dello spettacolo, assolto da ogni addebito all'indomani della liberazione per «intelligenza con i partigiani».
Laura è ricercatore parecchio 'distaccato'. Fornisce schede esaurienti per i protagonisti e i comprimari che, via via, si fanno avanti uscendo al momento giusto dai contenitori dove lui li ha sistemati. Certe sue sintesi, disseminate nei diversi capitoli, risultano a volte un poco riduttive, come là dove, parlando di una richiesta di «teatro in linea» avanzata da Marco Ramperti («condannato a morte per collaborazionismo», mentre Venturini veniva benedetto), scrive che si trattò di «una guerra non necessaria, non voluta da alcuno se non dal dittatore». Ma, in numerosi altri casi, sono quanto mai appropriate. Stupisce semmai, in uno studioso tanto guardingo, certa animosità verso alcuni (Mezzasoma, per esempio) e certa indulgenza per altri (Biggini, Gentile) come se, davanti al tribunale della ragione giudicante, ci fosse fra loro sostanziale differenza di responsabilità

e tutti gli aderenti alla Repubblica di Salò, a ben vedere, non operassero per accreditare un'immagine bugiarda per la cui demistificazione molti persero la vita. La difesa di una superiore idea di cultura, da sostenere al di sopra delle parti, benché assunta sulla stampa di Salò anche da chi fascista non era, sembra — a considerarla adesso — una ben povera uscita di sicurezza, e certi termini quali popolo, lavoro, arte tornano sia negli interventi degli 'osservatori' sia in altri degli 'ubbidienti'. L'infiltrazione nelle organizzazioni di parte fascista aveva un senso negli anni del consenso. Ma lì, nei lunghi mesi di Salò, fu un errore.
Si sarà capito, da questo solo accenno, che *L'immagine bugiarda* è uno di quei libri che, per l'interesse dei materiali proposti e la discussione che può derivare dalla loro interpretazione; invita a inoltrarsi in territori che fin qui si sono trascurati. Si scorge, sotto un groviglio di iniziative frenetiche, di pettegolezzi, di risse, di lettere anonime e di rapporti al duce che assorbivano per intero il tempo del 'grande timoniere' fino a impedirgli di occuparsi d'altro, una pagina non insolita, pur nelle sue irripetibili peculiarità, nella vita nazionale. Verrebbe voglia di smantellare la costruzione 'verticale', per contenitori, allestita da Laura in *L'immagine bugiarda* e, adesso che si dispone di tante informazioni controllate, tentarne un'altra che si sviluppi in senso orizzontale. Mi è capitato, di fronte alle storie segrete che si intuiscono sotto un documento d'archivio, un articolo di giornale, una rappresentazione teatrale, di ripensare a Carlo Emilio Gadda, e di richiamare alla mente una sua frase. Questa: «Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo, al saggio, che dietro quei due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto (...). Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà; il residuo fecale della storia».

Ernesto G. Laura: *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò, 1943-1945*, Roma, Ancci, 1987, in 8°, pp. 538, ill., L. 25.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Paolo Cherchi Usai (a cura di): *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1986, in 8°, pp. 450, ill., L. 38.500.

Dal freddo, è il caso di dirlo, arrivano le affascinanti immagini dei film scandinavi presentati durante l'ultima edizione delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone, svoltasi nell'ottobre 1986. Dal freddo per evidenti motivi geografici, ma non soltanto. Sembra infatti che grazie alla temperatura quasi polare le pellicole abbiano subito meno alterazioni e si siano conservate meglio che in altre situazioni.

Se il patrimonio cinematografico dei paesi scandinavi è giunto in gran parte intatto fino a noi è però anche grazie all'apporto determinante delle cineteche e delle istituzioni culturali che hanno avuto l'acutezza di organizzare dei luoghi di conservazione in tempi relativamente brevi, basti pensare che l'Associazione svedese del film fu costituita nel 1933.
Sarebbe stato davvero un peccato se un tale patrimonio fosse andato perduto privando gli studiosi della 'scoperta' di una cinematografia che, già all'inizio del secolo, si caratterizzava per l'intensità espressiva e uno sviluppo a livello tecnico ancora sconosciuto negli altri paesi. Accanto ai grandi maestri Sjöström, Dreyer e Stiller, troviamo infatti registi che hanno contribuito in maniera determinante all'evoluzione del linguaggio cinematografico. Di alcuni di essi in *Schiave bianche allo specchio* vi sono ritratti critici che consentono di avere un'idea precisa delle innovazioni da loro apportate sul modo di girare e sui temi trattati. Le schiave bianche del titolo si riferiscono, ad esempio, a un famoso film del danese Alfred Lind, *Den hvide Slavehandel* (La tratta delle schiave bianche), che nel 1910, alla sua uscita, segnò una vera e propria rivoluzione. Il film difatti durava più di mezzora, una durata eccezionale per l'epoca, e inoltre affrontava un problema, quello della tratta delle bianche, mai osato prima. È in sostanza l'introduzione di uno dei soggetti chiave del cinema nordico: il tema del sesso, della sessualità, legati a componenti drammatiche.
Ma dove questi registi sono veramente sorprendenti è nell'uso di accorgimenti tecnici che permettono una modernità narrativa sconosciuta alle coeve cinematografie, o se non totalmente sconosciuta almeno non evoluta fino a tali livelli. Si ha un largo uso degli specchi per inquadrare persone fuori campo, molti controluce, e una notevole consuetudine a esprimersi attraverso la profondità di campo per suggerire allo spettatore emozioni e situazioni. A tal punto che non è azzardato dire, come fa Ron Mottram nel suo saggio su August Blom, che *Guvernørens Datter* costituisce per esempio un'anticipazione rispetto all'Orson Welles di *Citizen Kane*: «Si ha qui la dimostrazione dell'erroneità del punto di vista di André Bazin, secondo il quale la profondità di campo nel cinema delle origini svolge una funzione diversa da quella che ha nei film di Renoir e di Welles. Anche nel cinema delle origini essa consente uno sviluppo simultaneo dell'azione su piani diversi, accrescendo il senso del realismo».
Certamente difficile il compito di Cherchi Usai, che ha dovuto mettere insieme studi eterogenei che riuscissero tuttavia a fornire un quadro d'insieme della produzione scandinava delle origini, costruendo un'antologia che avesse valore sia storico-critico sia informativo. Il tentativo gli è perfettamente riuscito, e i numerosi saggi sulla storia dei singoli paesi, sui registi e attori, sui film più rappresentativi, guidano realmente il lettore alla ricostruzione del panorama cinematografico nordico. Gli interventi, in parte scritti per l'occasione, sono quasi tutti di studiosi scandinavi, con alcune eccezioni, come quella di Andrea Martini, che ha delineato le influenze della letteratura sul cinema svedese attraverso la figura della scrittrice Selma Legerlöf. *(a.p.)*

Emmanuel Larraz: *Le cinéma espagnol des origines à nos jours* (Préface de Luis García Berlanga), Paris, Editions du Cerf, Collection "Septième Art", 1986, in 8°, pp. 344, ill., F. 177.

Marcel Oms: *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Editions du Cerf, Collection "Septième Art", 1986, in 8°, pp. 392, ill., F. 157.

Dal '36 a oggi sono circa seicento i titoli sulla guerra di Spagna: un materiale vastissimo attraverso cui è possibile ripercorrere non tanto e non solamente la storia

degli eventi quanto piuttosto il loro posto, la loro elaborazione nella coscienza collettiva durante gli ultimi cinquanta anni. Convinto che la guerra di Spagna rappresenti nella storia cinematografica europea qualcosa di simile alla guerra di Secessione nella produzione americana, Oms registra lo scarto tra gli avvenimenti e la loro riproduzione cinematografica, compiendo una disamina attenta dei rapporti tra realtà e rappresentazione, tra tensioni politiche e immaginario, tra riflessione storiografica e temperatura culturale. In questo intreccio tra guerra reale e guerra cinematografica la ricerca si appoggia a una rigorosa analisi delle fonti storiche, orientata tuttavia dalla propria memoria individuale. È il carico delle passioni e delle convinzioni a spostare dichiaratamente il punto di vista dal campo dell'obiettività (mistificatoria in questo caso, secondo Oms) a quello della 'responsabilità' storica.

Otto Friedrich: *City of Nets. A portrait of Hollywood in the 1940's*, New York, Harper & Row Publishers, 1986, in 8°, pp. 496, ill., s.i.p.

Ennesima rivisitazione di un decennio fondamentale della storia del cinema hollywoodiano, quello compreso tra il 1939 e il 1950. I personaggi dal fascino insostituibile ci sono tutti: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Charlie Chaplin, Raymond Chandler, e tanti altri, e non mancano i film di sempre, da *Gone With the Wind* a *Sunset Boulevard*; a miscelare il tutto conflitti di classe, gangster, guerra, glamour, ipocrisia, spregiudicatezza e soprattutto quel particolare stile di vita che fa tanto 'Hollywood'.

Dana Polan: *Power & Paranoia. History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*, New York, Columbia University Press, 1986, in 8°, pp. 336, ill., s.i.p.

Attraverso oltre 700 film Polan analizza un decennio molto particolare della storia del cinema americano, quello del periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra. Il potere e la paranoia del titolo sono gli elementi caratterizzanti la cultura dei dieci anni in questione: il potere è quello esercitato dalle forze politiche sulla narrativa cinematografica; la paranoia è invece quel particolare stato di contraddizione in cui si trova la cultura, costantemente in bilico tra l'essere a favore o contro l'ideologia dominante. Film tanto opposti come *Io ti salverò*, in cui vince la fiducia nella psicanalisi, e *Dark Passage*, dove al contrario la realtà sfugge a ogni controllo, sono emblematici dello stato 'schizofrenico' del cinema americano pre e postbellico. Ma l'analisi si spinge oltre, mostrando come non solo la narrativa cinematografica, ma anche i giornali, la filosofia, il romanzo e persino la pubblicità tentino di opporsi all'ideologia dominante da cui sono però al tempo stesso inevitabilmente influenzati.

Paul Swann: *The Hollywood Feature Film in Postwar Britain*, London, Croom Helm, 1987, in 8°, pp. 168, £ 19.95.

La cultura americana nel nostro secolo ha finito per influenzare strutture e contenuti dell'espressione artistica europea. Inoltre lo sviluppo tecnologico ha consolidato il primato americano facendo sì che la vecchia Europa si trovasse sempre di più in posizione di sudditanza. Il cinema, più di ogni altra forma d'arte, sembra aver subito l'invasione culturale statunitense, nonostante abbia cercato di opporre 'film d'arte' alla standardizzazione industriale del prodotto che le veniva imposto. Per capire a fondo il processo che ha reso possibile l'egemonia americana in Europa, Swann ha isolato l'esperienza della Gran Bretagna nell'immediato dopoguerra, caso esemplare del fenomeno. Ne esce fuori un tracciato significativo

del potere esercitato economicamente dall'America, della struttura socio-culturale inglese, nonché delle influenze e dei cambiamenti più vistosi apportati dal cinema americano sulle tradizioni, anche popolari, del paese.

Adriano Aprà (a cura di): *New American Cinema*, Milano, Ubulibri, 1986, in 8°, pp. 262, ill., L. 39.000.

«Noi non ci mettiamo insieme per fare soldi. Noi ci mettiamo insieme per fare film. Noi ci mettiamo insieme per creare il New American Cinema. E lo faremo con il resto dell'America, con il resto della nostra generazione. Convinzioni e cognizioni comuni, rabbia e impazienza comuni, è questo a stabilire il legame fra noi, come pure tra i movimenti di Nuovo Cinema nel resto del mondo». Questo testo tratto dal paragrafo finale di un manifesto apparso nell'estate del 1961 su «Film Culture» (la rivista di Jonas Mekas, leader e portavoce del movimento), ha il tipico sapore di tante dichiarazioni e statuti pragmatico-ideologici del cinema degli anni '60, e ci consente già di tracciare la distanza storica che ci separa da loro. Riproposto durante l'ultima edizione del Festival internazionale Cinema Giovani di Torino, il cinema indipendente americano di quegli anni, infatti, costituisce una sintomatica espressione di quella stagione che, nonostante abbia marcato in modo cruciale l'assetto produttivo e linguistico del cinema contemporaneo, sembra distare anni luce dal presente.
Il libro a cura di Adriano Aprà è senza dubbio un eccellente strumento per ridefinire il profilo del fenomeno sulla media distanza e per rileggerne i momenti più significativi al di là sia dell'impegno militante di allora sia della sua sistematica sottovalutazione, in concreto, del cinema degli ultimi dieci anni. Quel manifesto veniva firmato da registi come Bogdanovich e Grigory Markopulos, e al movimento parteciparono autori come Cassavetes e McBride, Brakhage e Kramer, Snow e Warhol, che nonostante il programma teorico non è davvero facile riunire su un medesimo tracciato. Se la diversità sembrerebbe uno dei connotati intenzionali e necessari per un cinema che si rivolge a un occhio «non pregiudicato da logiche compositive, un occhio che non risponde al nome di una qualsiasi cosa ma debba conoscere ogni oggetto incontrato nella vita attraverso una avventura percettiva», e sebbene la differenza tra un'ala che ricerca un modello produttivo e narrativo alternativo a quello tradizionale e una più radicalmente sperimentale si avverta sin dalla nascita, il New American Cinema appare ancor oggi come uno spazio sterminato percorso da traiettorie che si incrociano solo episodicamente, un collage-flusso di opere che somiglia tanto a quell''effetto' *indipendente* che è l'unico indice di *genere*. Nel libro una buona scelta di saggi e interviste (Mekas, Brakhage, Cassavetes, Leacock, Kramer, e altri), una sistematica biofilmografia dei registi e l'introduzione-riflessione del curatore, ricostruiscono un ricco e documentato ritratto d'insieme del fenomeno. *(mario sesti)*

Petr Král: *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Editions Stock, 1986, in 8°, pp. 360, ill., F. 149.

Con questo testo, che è la continuazione di un lavoro già avviato in *Le Burlesque ou la Morale de la tarte à la crème*, l'autore passa dall'analisi complessiva del genere alla descrizione dei protagonisti. I *somnambules* del titolo sono i grandi comici del passato: da Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel e Oliver Hardy ai meno noti Fatty Arbuckle, Harry Langdon, Larry Semon. Pallidi, con i grandi occhi ipnotici, i protagonisti del burlesque sono, per Král, essenzialmente dei soggetti lirici, impegnati in un gioco fantastico e lucido al tempo stesso con la realtà e il mondo interiore. Partecipano di un'esistenza mitica, dove il personaggio rappresentato si mescola all'autore/attore senza confondervisi, ma divenendone una

sorta di complice, di doppio poetico. Li si guarda, scrive ancora Král, «come si guarda, in sogno, realizzare i propri fantasmi».

Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli: *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Milano, Coliseum, 1986, in 4°, pp. 390, ill., L. 160.000.

Lussuoso omaggio a una delle maggiori case cinematografiche italiane, l'unica che abbia perseguito in maniera non episodica un moderno progetto di industria a ciclo completo, sul modello delle Majors hollywoodiane. Bernardini e Martinelli ricostruiscono con scrupolo e precisione una storia che ancora non era stata mai scritta e che si confonde con l'intera storia del cinema italiano, perché percorre tutto il secolo, dal primo decennio, quando Gustavo Lombardo inizia a Napoli la sua attività di noleggiatore ed esercente, ai nostri giorni, quando la Titanus si ricostituisce come casa produttrice, dopo un lungo periodo (dal 1964) in cui è stata attiva solo come distributrice.
Ricco di dati preziosi, oltre che di belle foto e di documenti, il libro è in qualche modo percorso dall'immagine divistica dei protagonisti, Gustavo Lombardo e il figlio Goffredo, cui si deve l'idea celebrativa che ispira la pubblicazione. Il primo, vero e proprio pioniere cinematografico, rappresenta non soltanto il padre fondatore della Lombardo-Teatro (poi divenuta Lombardo-Film e, dal 1929, con lo spostamento a Roma, Titanus), ma l'animatore di alcune delle più dinamiche e moderne iniziative di inizio secolo: la fondazione della rivista «Lux», che cercava di coniugare in un unico progetto arte e industria, secondo un criterio che guiderà l'intera attività imprenditoriale della casa di produzione; la costituzione della Sigla, un organismo che puntava invece a mettere ordine nel caos del mercato cinematografico proponendo un modello monopolistico. Goffredo Lombardo subentra al padre all'inizio degli anni Cinquanta e si trova ad amministrare le cosiddette due anime della Titanus (l'arte e l'industria) proprio nell'epoca d'oro della casa produttrice, quella del melodramma matarazziano, del neorealismo rosa, del film a basso costo, della politica degli esordi e degli autori.
Tutti questi percorsi che hanno segnato tappe importanti nella storia del costume e della cultura, oltre che del cinema italiano, vengono seguiti puntualmente da Bernardini e Martinelli, cui si deve anche la prima filmografia dettagliata e completa della produzione (1916-1964) e della distribuzione (1911-1986) Lombardo-Teatro-Film/Titanus.

AA.VV.: *Scènes d'amour. De l'ecran à la page blanche. Jeux de hasard et d'émotion*, Paris, Editions Autrement, 1986, in 8°, pp. 104, ill., F. 95.

Nato da un'idea di Nicole Czechowski, il libro è concepito come un gioco di associazioni tra parole e immagini. A ogni giocatore è richiesto di costruire un racconto d'amore a partire dal dettaglio di un'inquadratura cinematografica (la nuca di Jean-Paul Belmondo in *Fino all'ultimo respiro*, il braccio di Marilyn Monroe in *Il principe e la ballerina*, ecc.) senza conoscere né la scena d'insieme, né il riferimento filmico. Si tratta di un divertissement tipicamente francese sui «frammenti di un discorso amoroso» cui partecipano, tra gli altri, Alain Bergala, Gérard Brach, Serge Daney.

Donald Palumbo (a cura di): *Eros in the Mind's Eye. Sexuality in Art and Film*, Westport, Greenwood Press, 1986, in 8°, pp. 290, s.i.p.

Dopo aver curato un volume sulla sessualità nella letteratura fantastica, Palumbo ha messo insieme una serie di saggi che indagano le relazioni che legano l'eros e il

fantastico alla pittura e al cinema. Davvero sorprendenti sono i risultati cui arrivano gli studiosi, che si sono avvicinati al problema soprattutto alla luce delle teorie di Freud. Ad esempio, l'uso del fantastico e delle 'cose' del fantastico, come sostitutivi dei temi e degli oggetti erotici; mostri e creature di un altro pianeta come esplosioni della libido sommersa; mostruose metamorfosi come simboli di un cambiamento fisico legato a una sessualità aberrante. Potrà stupire, ma non soltanto tutto il cinema fantasy si presta a un esame del genere, e con esso alcuni film classici quali *The Bride of Frankenstein, The Rocky Horror Picture Show, Alien*, anche la trilogia di *Star Wars* può essere letta come un'esemplificazione perfetta del potere sessuale trasmesso attraverso la forza, e persino la serie televisiva di *Star Trek* si presta a una applicazione esemplare delle teorie freudiane.

Mario Monicelli: *L'arte della commedia* (a cura di Lorenzo Codelli. Prefazione di Tullio Pinelli), Bari, Dedalo, 1986, in 8°, pp. 210, ill., L. 28.000.

Da una serie di interviste e conversazioni con il regista, Lorenzo Codelli ha tratto questo lungo racconto autobiografico in cui Monicelli racconta in prima persona la propria vicenda cinematografica: una storia di gusti e di incontri, dai primi tentativi di attività critica e registica insieme ad Arnoldo Mondadori alle collaborazioni con alcuni dei maggiori registi degli anni Trenta, dal sodalizio con Steno al lavoro con Age e Scarpelli e, più recentemente, con Benvenuti e De Bernardi.
Raccontando se stesso, Monicelli non può che raccontare, ovviamente, uno dei momenti centrali della commedia all'italiana e del cinema comico in generale di cui è stato protagonista negli ultimi quarant'anni e di cui la sua opera rappresenta una specie di mosaico esemplare, di specchio emblematico dove confluiscono, come in un modello, tutte le situazioni, i costumi, le pratiche, le ideologie e le persone più rappresentative di quest'idea di cinema.
Quasi interamente piegato sul versante professionale, il racconto è povero di aneddotica sulla vita privata, secondo una regola 'morale' tenacemente perseguita da un regista che afferma di aver sempre sottomesso al lavoro i momenti più intimi della propria esperienza e che da sempre appare ossessionato, sul set come nella vita, dalla paura della retorica dei sentimenti.
In appendice il libro reca il testo, finora inedito, di una commedia in tre atti intitolata "La piccola stazione di campagna".

Andrzej Wajda: *Un cinéma nommé désir*, Paris, Editions Stock, 1986, in 8°, pp. 140, ill., F. 82.

Un libro che Wajda afferma di destinare innanzitutto a se stesso, e in particolar modo al ragazzo che era alla fine degli anni Quaranta, quando lasciò i propri studi di pittura per dedicarsi al cinema. Queste riflessioni sono il risultato di oltre trent'anni di lavoro cinematografico, televisivo e teatrale: in esse si alternano e si confondono dichiarazioni di poetica, interrogazioni teoriche, osservazioni pratiche sul mestiere, appunti sul proprio ruolo di regista e sul rapporto tra artista e potere in un paese, come la Polonia, dove l'industria dello spettacolo è, al pari delle altre, completamente nazionalizzata.
Con una struttura discorsiva chiara e rigorosa, e seguendo un ordine di esposizione quasi didascalico (quasi manualistico), Wajda racconta le fasi di realizzazione di un film, dall'idea alla sceneggiatura, dal set alla proiezione. Il tutto attraverso gli occhi della propria esperienza particolare, con la decisione di non eliminare dalla narrazione niente di aneddotico o di 'banale' e di non gerarchizzare i diversi piani della propria conoscenza e del proprio lavoro cinematografico.

Il etait une fois... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique racontées à Jean Narboni et Noël Simsolo, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, in 8°, pp. 346, ill., F. 149.

«Un uomo che ha scritto e realizzato film e che continuerà a scrivere e realizzare film fino alla morte». Così semplicemente Fuller definisce se stesso nella lunga intervista avuta con Jean Narboni e Noël Simsolo nell'estate del 1985. Un'intervista che prende la forma di un bellissimo racconto dove gli intervistatori si limitano a scandire con discrezione il flusso di un discorso di cui Fuller tiene e intreccia i fili. Questa dote di straordinario affabulatore è sottolineata da Martin Scorsese nella prefazione al volume: un omaggio passionale oltre che appassionato da parte di un regista che fin dall'infanzia ha trovato nella «violenza emotiva» dei film di Fuller uno dei propri registri interiori, prima che cinematografici, al punto di arrivare a dire che non potrebbe più vivere senza quei film.

Joël Magny: *Eric Rohmer*, Paris, Rivages, 1986, in 16°, pp. 218, ill., F. 35.

Michel Cieutat: *Martin Scorsese*, Paris, Rivages, 1986, in 16°, pp. 282, ill., F. 45.

Laurence Gavron e Denis Lenoir: *John Cassavetes*, Paris, Rivages, 1986, in 16°, pp. 176, ill., F. 39.

Ultimi volumi usciti di una collana diretta da Francis Bordat che dall'85 ha già pubblicato monografie su Lang, Hitchcock, Welles, Fassbinder, ecc., limitandosi a tradurre in alcuni casi testi già editi all'estero negli anni Settanta. Con lievi sfumature, tutti i volumi presentano la stessa struttura: una parte saggistica seguita da un'accurata e ampia filmografia critica. In appendice le note bibliografiche.

Claver Salizzato: *John Schlesinger*, Firenze, La Nuova Italia, "Il castoro cinema", 1986, in 8°, pp. 110, L. 6.800.

Ermanno Comuzio: *King Vidor*, Firenze, La Nuova Italia, "Il castoro cinema", 1986, in 8°, pp. 158, L. 6.800.

Gian Piero Brunetta (a cura di): *Paolo e Vittorio Taviani*, Fiesole, ETR Edizioni, 1986, in 8°, pp. 86, s.i.p.

Atti del Convegno che si è svolto a Fiesole nel giugno 1985, promosso dall'Ente Teatro Romano. Alle testimonianze di attori e collaboratori dei Taviani come Perpignani, Piovani, Saverio Marconi e Valentino Orsini, si aggiungono le riflessioni di critici e docenti universitari quali Aristarco, Torri, Costa, De Santi, ecc. Pellizzari, Gili e Steve Ricci si occupano della fortuna critica dei due registi rispettivamente in Italia, Francia e America.

Lawrence J. Quirk: *Paul Newman*, Roma, Gremese, 1986, in 8°, ill., pp. 144, L. 30.000.

Edizione italiana curata da Enrico Lancia del volume apparso negli Stati Uniti nel 1981, aggiornato per l'occasione.

Melvin Douglas e Tom Arthur: *See You at the Movies. The Autobiography of Melvin Douglas*, Lanham, University Press of America, 1986, in 8°, pp. 258, ill., $ 13.25.

Neil Sinyard: *The Films of Alfred Hitchcock*, London, Admiral, 1986, in 4°, pp. 160, ill., £ 9.95.

Redatto secondo l'ormai classico schema 'film per film', il libro non aggiunge molto ai vari punti di vista critici sull'autore di *Vertigo*; si segnala però per l'estrema cura della veste tipografica e per le numerose e belle foto spesso a tutta pagina.

Gloria Steinem: *Marilyn*, London, Victor Gollancz Ltd, 1987, in 8°, pp. 182, ill., £ 12.95.

Ancora una rivisitazione del mito di Marilyn Monroe. Il testo è illustrato da foto di George Barris, uno degli ultimi fotografi per cui Marilyn ha posato a lungo.

Giovanni Grazzini: *Cinema '86*, Bari, Laterza, 1987, in 8°, pp. 284, L. 15.000.

Consueta selezione annuale delle recensioni pubblicate nel «Corriere della Sera». Una breve riflessione sullo stato delle cose cinematografiche nell'86 precede la raccolta, seguita da un ampio e dettagliato elenco dei maggiori festival italiani e internazionali, con l'indicazione di tutti i premi assegnati.

Film discussi insieme, a cura del Centro Culturale San Fedele, Milano, Federico Motta, 1986, in 8°, pp. 382, ill., s.i.p.

Consueta pubblicazione annuale curata dal Centro San Fedele contenente le schede dei film della stagione '86, considerati, per il loro contenuto, particolarmente degni di essere segnalati.

«1985», Bulletin de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n. 1, 1986, in 8°, pp. 32, ill., s.i.p.

Rivista ufficiale degli storici del cinema francesi. Nata da poco, «1985» si presenta immediatamente come uno strumento indispensabile allo studioso delle origini, ricca di notizie, saggi, e documenti d'epoca. Questo primo numero è in gran parte dedicato ai comici del muto francese, essendo un'edizione speciale per le "Giornate del cinema muto" che si sono svolte a Parigi nel dicembre del 1986. Tra le firme, noti studiosi del settore come Vincent Pinel, Jean Gili, Jean Mitry.

Neal Weinstock: *Computer Animation*, Reading, Addison-Wesley Publishing Company, 1986, in 8°, pp. 348, ill., $. 24.95.

Una guida per animatori professionisti e dilettanti redatta con l'occhio attento alla rivoluzione apportata al modo di fare animazione dai recenti sviluppi della grafica computerizzata e dell'home video.

Guido Barlozzetti (a cura di): *Il palinsesto. Testi, apparati e generi della televisione*, Milano, Franco Angeli, 1986, in 8°, pp. 294, L. 23.000.

L'interesse prevalente del libro consiste nel fatto di presentarsi come una messa a punto bene articolata delle tematiche connesse con il medium televisivo: articolata, perché composta di interventi specialistici proiettati nelle tre dimensioni della riflessione sul linguaggio, sull'organizzazione e sugli apparati, e infine sui generi televisivi (tre direzioni che si intrecciano continuamente in una serie di rinvii che tengono conto delle molteplici stratificazioni del tema); messa a punto, perché da

questi diversi e interconnessi livelli di discorso emerge un ventaglio di ipotesi di lavoro. Il libro, in questo senso, si presenta come un testo aperto, la cui massima ambizione è rilanciare il discorso, sollecitare integrazioni e revisioni, ma anche stabilire alcuni caposaldi, alcune possibili partenze, se non obbligate, almeno fortemente plausibili.
Uno di questi punti di partenza è costituito dalla corretta interpretazione del tema della serialità. È lo stesso curatore del libro che mostra bene, nella sua introduzione, come di un progetto seriale, anche istituzionalmente definito, si debba parlare già in relazione al sistema dell'attualità giornalistica nello spazio della metropoli moderna (e si veda l'intervento di A. Abruzzese per quanto concerne il nuovo rapporto tra sistema dei media e territorio), e poi in relazione al cinema classico hollywoodiano, in cui vediamo funzionare un vero e proprio palinsesto, come «schema della programmazione» e come «super-testo che incornicia nel Cinema i film». E qui troviamo esplicitato un altro possibile spunto di riflessione nella relazione tra la serialità e le nozioni di televisione come 'cornice' e di 'flusso' televisivo, nozioni alla cui definizione contribuisce in modo determinante lo sviluppo della televisione commerciale (e si veda l'intervento di O. Calabrese sul tempo televisivo come «tempo dell'intervallo» tra i diversi tempi dei generi trasmessi, come «tempo della cornice, del contenitore, del quadro [o schermo] televisivo»). Infine, ancora un punto di partenza di possibili discorsi è messo in evidenza dall'attuale stato degli studi semiotici sulla comunicazione e lo spettacolo, contrassegnato dalla ricerca performativa, dall'accento posto sul ruolo dello spettatore (è all'intervento di F. Casetti che si deve in particolare il discorso sulle diverse posizioni occupate dall'enunciatore e dall'enunciatario e sul loro interagire reciproco).
Diverse altre cose ci sarebbero da osservare, a proposito di un testo di cui va ancora una volta segnalata l'utilità. Ciò che più interessa, tuttavia, nel discorso di questo *Palinsesto*, è il fatto che, pur senza affrontare quasi mai il problema, contribuisce a liberare il campo, almeno così ci sembra, dall'annoso, e forse non sempre correttamente posto, problema della creatività/artisticità del mezzo televisivo. Non perché lo neghi, ma perché ne neutralizza di fatto le formulazioni iperboliche, riconducendolo implicitamente a una ragionevole dimensione di studio. Le polemiche (per la verità osservabili più a livello di divulgazione giornalistica che non a quello del discorso specialistico) tra creatività e ripetizione del mezzo televisivo appaiono spesso come il corollario di una concezione pre-moderna della creatività, quella che mette in gioco un autore svincolato da qualsiasi regola, che esprime nell'opera una sua personale (e in qualche misura esclusiva) visione del mondo. La televisione, stadio definitivo della «perdita dell'aura», sarebbe caratterizzata dalla pura e semplice negazione della creatività, dalla pura e semplice ripetizione. A una conclusione del genere ci sembra arrivino sia i 'nostalgici', per dir così, della creatività, sia agli apologeti della ripetizione come unico gioco veramente giocato, da sempre, nell'arte e nella produzione culturale in generale.
Basterebbe riflettere sulla definizione sklovskiana di «creatore» come «punto geometrico di intersezione di linee, di forze generate al di fuori di lui», e ancor più sul moderno concetto della creatività, definita dall'epistemologia moderna (come pure dalla linguistica, dalla semiotica e dalla psicoanalisi, come mostra bene E. Garroni nella voce "Creatività" dell'*Enciclopedia Einaudi*) come «creatività secondo regole determinate» (Cassirer), per rendersi conto del reale livello cui va posta la questione dell'artisticità del medium televisivo, che non è qualità idealisticamente insita o esclusa dalla natura della televisione, ma elemento giocato tutto nelle modalità concrete del palinsesto.
I saggi raccolti da Guido Barlozzetti ci sembrano orientati complessivamente e di fatto al di là della polemica sulla creatività/ripetizione e tali quindi da sollecitare studi puntuali e al tempo stesso carichi di valenze teoriche, quali per esempio quelli performativi, ma non soltanto quelli. E questa considerazione non è l'ultima a rendere il libro un vivo strumento di lavoro. *(giorgio de vincenti)*

Il giovane cinema bolognese forse sarà un po' meno sconosciuto

Caro «Bianco e Nero»,
vorrei raccogliere l'invito rivolto ai «colleghi di altre città», sul n. 1/1986, dal direttore di "Cinema Giovani", Gianni Rondolino, per aggiungere ai quadri già tracciati delle situazioni del giovane cinema a Torino, nel Veneto, a Roma e a Milano, qualche notizia su quanto si fa in questo campo, o si cerca di fare, a Bologna; prendendo le mosse da due manifestazioni recenti, che consentono di mettere a fuoco, quale primo elemento da considerare, il vivo interesse della cultura cittadina per l'argomento: vale a dire gli "Incontri" che il 13 e 14 dicembre 1986, nell'ambito della XV Mostra internazionale del cinema libero, si sono svolti al Lumière, sala della Cineteca comunale di Bologna, tra cineasti, critici, produttori, distributori e altri operatori dello spettacolo su "Cinema al futuro - I giovani autori indipendenti italiani", e la rassegna di film-makers bolognesi, o comunque operanti a Bologna, che era stata allestita qualche settimana prima (18-20 novembre) nel medesimo locale, come sezione cine-video di "Contemporanea", manifestazione aperta anche ad altre forme artistiche, a cura dell'Associazione italiana cultura e spettacolo.
Promossi dal "Progetto Giovani" del Comune di Bologna, gli Incontri su "Cinema al futuro" si sono articolati in un fervido dibattito sulle difficoltà degli autori esordienti e in una polemica disamina dei problemi del mercato, con il riscontro di una rassegna antologica delle migliori opere realizzate su pellicola negli ultimi tre anni (rigorosamente esclusi i video, a parte un paio di fuori-programma). Questa iniziativa, che ha richiamato l'attenzione non solo degli addetti ai lavori, ma anche di un folto pubblico giovanile, era stata in qualche modo introdotta, sia pur limitatamente al piano locale, dalla mostra di "Contemporanea", comprendente da un lato la produzione cine-televisiva degli autori fra i venti e i quarant'anni, e volta dall'altro a illustrare, attraverso apposite 'personali', l'opera di due artisti della generazione di mezzo, assai diversi tra loro: il noto passoridottista Mauro Mingardi, strenuamente fedele all'ormai decaduto super8 e il pittore-designer Gianni Castagnoli, che coltiva da tempo, in forme arditamente sperimentali, una sua attività nei due campi, cinematografico ed elettronico.
Oltre a offrire ai giovani autori l'occasione di un'ulteriore verifica della possibilità — per ora inesistente — di dar vita a un movimento, a una tendenza culturalmente se non organizzativamente unitaria, quale da più parti si auspicherebbe, "Cinema al futuro" ha permesso di raggiungere un piccolo, ma concreto risultato: la Mostra del cinema libero e la Cineteca comunale di Bologna, nella persona del direttore di queste due istituzioni strettamente connesse, Vittorio Boarini, hanno assunto un duplice impegno, quello di dedicare particolarmente ai prodotti del giovane cinema italiano le programmazioni del Lumière durante il mese che precede la Mostra, per farne coincidere la parte finale con le giornate della Mostra stessa, e quello di mettere a disposizione dei nuovi autori le strutture cinetecarie. Se l'esempio sarà seguito non solo da altri cineclub e cineteche, ma anche, come già incomincia ad avvenire, dalle sale d'essai più sensibili alle ragioni dell'arte (secondo la linea proposta sul piano operativo dalla Federazione italiana dei cinema d'essai e, sul terreno delle scelte estetiche, dal Comitato nazionale per la diffusione del film d'arte e di cultura), l'eterno problema della produzione e soprattutto della distribuzione dei film indipendenti potrà considerarsi non certo risolto, ma almeno avviato verso un primo sbocco, comunque più gratificante e remunerativo dell'unico punto

d'arrivo oggi consentito al cinema giovane e sconosciuto: la circolazione nei festival, o nelle manifestazioni di carattere più o meno circoscritto che vengono allestite dagli enti pubblici.
Intorno alla Cineteca comunale, nata vent'anni fa dall'iniziativa della commissione consultiva per le attività cinematografiche del Comune di Bologna, che — composta com'è dai critici e operatori del ramo più competenti e attivi della città, al di fuori di ogni lottizzazione politica — rappresenta un caso abbastanza atipico nell'attuale panorama italiano, gravitano non solo gli studenti dell'università bolognese (in particolare quelli del Dams, il noto corso specializzato di laurea che annovera, fra le altre, due cattedre di cinema, la prima retta da Antonio Costa, la seconda, fino al novembre scorso, dal prematuramente scomparso Giampaolo Bernagozzi) e, più in generale, docenti e allievi delle varie facoltà di lettere della regione, appassionati e studiosi (a cominciare dai redattori della rivista «Cinema & Cinema»), ma anche i giovani che all'interesse per la critica uniscono quello per il cinema attivo, come Gianluca Farinelli e Nicola Mazzanti, classe 1963, che, oltre a far parte della redazione del mensile «Cineteca», hanno ideato e curato "Cinema al futuro", mentre in qualità di autori hanno realizzato a loro spese due cortometraggi a colori in 16 mm, raffinati 'poemetti in prosa' nutriti di belle immagini ed ermetici simbolismi: *L'ombra e la fiamma*, variazioni sul tema dei muri, dei giochi di luce, delle riaffioranti memorie di una vecchia strada della Bologna povera, commentate da un testo poetico di Roberto Roversi, e — in collaborazione con Cristiana Querzè, che ne è pure l'attrice — *Il velo del tempio strappato*, metafora del desiderio, colta in parte nei dintorni di casa e in parte nella cittadina spagnola di Calanda, patria di Buñuel e della festa pasquale dei tamburi.
Altri giovani cineasti lavorano, più o meno occasionalmente, per altri enti pubblici, come la Provincia di Bologna (che partecipò in modo determinante, sia ricordato per inciso, anche alla realizzazione di *Una gita scolastica*, il film di Pupi Avati ambientato sull'Appennino tosco-emiliano) e la Regione Emilia-Romagna, che sembra attualmente orientata a ridurre i suoi contributi ai vari festival di questa terra così ricca di cineasti e di passione cinematografica (Mostra del cinema libero e Immagine elettronica di Bologna, Mystfest di Cattolica, Europa cinema di Rimini, Anteprima cinema di Bellaria, Video-tv-festival di Salsomaggiore) per concentrare buona parte dei limitati fondi disponibili proprio su particolari iniziative produttive. Per l'Assessorato alla cultura della Provincia, ad esempio, la saggista Giovanna Grignaffini ha ideato e curato, nell'ambito del programma "Obiettivo immagine: verso una didattica degli audiovisivi", le nove puntate, in corso di completamento, di *Effetto cinema - Appunti sul linguaggio cinematografico*, realizzate sotto la guida di due ex allievi del Dams, Francesco Conversano e Nene Grignaffini, dalla Movie-movie videocinematografica: la stessa casa bolognese che, sempre con la regia dei suoi due titolari, Conversano, appunto, e Nene Grignaffini, e la sceneggiatura di Giovanna Grignaffini, ha recentemente prodotto per la tv nazionale il documentario a 16 mm *La rosa dei nomi*, brillante indagine in chiave vagamente poliziesca sui nodi narrativi e semantici del *Nome della rosa* di Umberto Eco e della sua versione cinematografica da parte di J.-J. Annaud, quest'ultima seguita nel suo farsi, con interviste ai protagonisti di entrambe le imprese, dallo scrittore al regista e agli altri artefici del film.
A tale dinamica società, che ha già al proprio attivo una trentina di titoli, la sezione cine-video di "Contemporanea", curata da Sauro Baraldi, ne ha affiancate nel suo panorama altre quattro, operanti per lo più nel campo dell'informazione aziendale e della pubblicità televisiva: le bolognesi Cinemac 2, Pierrot e la rosa, Sirio pubblicità cine-tv, e la modenese Vbr. Ma non sono tutte, naturalmente. Fra le altre, sono da citare la Playvision di De Maria, la Videosound di Pelliccioni e l'ultima nata, la Video-one, creata da Vincenzo Zamboni, Marco Sermenghi e Piero Buganè, che è stato il coautore di quasi tutti i documentari di Bernagozzi, da quelli di argomento archeologico a quelli di testimonianza storica e d'impegno civile.

Secondo l'assemblaggio della rassegna bolognese, un'altra buona decina di film-makers sono degni di attenzione: dal friulano, attivo a Bologna, Andrea Centazzo, un musicista, virtuoso della percussione, che ha un indubbio talento per il cinema, come ha dimostrato in *Tiare*, incisivo ritratto della terra natia, giustamente premiato a Bellaria, Tokio e Varsavia, a Raffaele Milani e Laura Falqui, squisiti illustratori dei loro spettacoli di mimo e danza; dalla venticinquenne Monica Ghezzi che, dopo aver esordito come attrice e segretaria di produzione, si è cimentata nella regia con *Sette*, un curioso, surreale short di quattro minuti, agli ex allievi del Dams Giorgio Baldi e Giampiero Huber; da Luciano Cecili a Roberto Nanni, Alberto Canepa, Matteo Belli, Angelo Ferrari...

Contenuta, soprattutto per mancanza di mezzi, è l'attività produttiva della sede emiliano-romagnola di Raitre. La sezione programmi, diretta da Fulvio Ottaiano, ha realizzato le sue cose migliori giovandosi dell'apporto di qualche buon regista emiliano, come Gianfranco Mingozzi e Carlo Di Carlo, oltre che di quello di alcuni validi collaboratori interni ed esterni, da Sebastiano Giuffrida, autore di *specials* vivaci e di un racconto satirico, *Il bambino e l'acqua sporca*, a Cristina Bragaglia, autrice di apprezzati interventi su temi cinematografici, o a Loris Mazzetti che, formatosi appunto a Raitre, si è poi dato autonomamente a lavori su commissione, quali *Miopia contro* (in collaborazione con Pino Agnetti), *Professione guardia giurata* e una serie di video sul gioco del calcio.

Nel campo cinematografico come in quello televisivo, dunque, le iniziative sono generalmente sparse, gli artisti isolati. Un gruppo di film-makers paragonabile a quello che ruota intorno alla milanese Indigena, a Bologna non esiste. L'unico 'gruppo' individuabile è quello dei collaboratori di Cesare Bastelli, l'aiuto-regista abituale di Pupi Avati, che grazie alla casa produttrice dello stesso Pupi e di Antonio Avati ha potuto realizzare, come si sa, il suo primo lungometraggio a soggetto, *Una domenica sì*. Il mestiere, Bastelli, se lo è fatto lavorando sodo, girando documentari per enti pubblici e privati, e creandosi *in loco* una piccola ma efficiente équipe di attori e di tecnici, che egli ha potuto mettere di volta in volta a disposizione dei vari registi venuti a girare film in terra emiliana, da Ferreri a Bellocchio, da Vancini a Mingozzi.

Il gruppo che aveva dato vita alla cooperativa Babele cinematografica si è scompaginato, dopo aver esaurito i suoi sforzi nella produzione di un film intelligente e sofferto, *Blu cobalto*, che, diretto dall'esordiente Gianfranco Fiore Donati, produttore esecutivo Luca Bitterlin, ha vinto, sì, alla Mostra di Venezia 1985 il premio della Lega delle cooperative, ma ancora non ha trovato una distribuzione in grado di farlo circolare adeguatamente.

Non fanno gruppo nemmeno i cineamatori, divisi come sono (quando non ne restano fuori addirittura) fra due organizzazioni, la Fedic, che ha la sua manifestazione nazionale, com'è noto, nella rassegna di Montecatini, e la Fnc, che ha la propria in un altro dei festival emiliano-romagnoli, quello di Castrocaro. Accanto al già ricordato Mingardi — che, pur avendo collaborato anch'egli con Ferreri e Bellocchio, continua a prediligere il suo prettamente cineamatoriale super8, pago dei premi che seguita a vincere in tutto il mondo (un suo recente saggio di umorismo nero, *Vita d'artista*, interpretato da un simpatico fisico elettronico, Mauro Bonifacino, ha trionfato nel festival che Cannes dedica a questa produzione) — un altro bolognese, Gianfranco Moretti, lirico cantore di assolate marine, limpidi luoghi agresti, brumosi paesaggi padani, e un romagnolo di Sant'Arcangelo, Eugenio Sandri, sapiente creatore d'immagini misteriose, di atmosfere kafkiane, spiccano nel panorama del cinema e del video non professionali. Ma il loro rischio è di restare senza eredi, come tanti artigiani di questo tempo tecnologico. I giovani d'oggi che sentono il bisogno di esprimersi con le immagini amano sempre meno considerarle fini a se stesse: anche a Bologna si ha l'impressione che il piacere dell'arte per l'arte stia scomparendo.

Dario Zanelli

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

in corso di stampa nella collana

"Quaderni del C.S.C.":

Per Andrej Tarkovskij

atti del convegno del 19 gennaio 1987

Per Alessandro Blasetti

atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987

Inventare dal vero

atti del colloquio sui rapporti tra cinema e storia
(27 aprile 1987)

CRONACHE DEL C.S.C.

Le esercitazioni degli allievi

Dopo lezioni teoriche, seminari, proiezioni e prove pratiche limitate ai singoli corsi, gli allievi realizzano quelle esercitazioni pratiche complete che rappresentano il fine dei loro studi e le indispensabili esperienze per l'inserimento nella vita professionale.
Sono in lavorazione quattro documentari del corso di Luigi Di Gianni: *Attraverso lo specchio* (Gianluca Greco, Massimo Martella), *Riflessi* (Gianfranco Isernia, Haydir Majeed), *L'acqua e le lampade* (Roberto Gigliucci), *La parte avversa* (Walter Catalano); due documentari televisivi coordinati da Virgilio Tosi; un cortometraggio proposto da Mario Bernardo sul funzionamento e l'uso di un'apparecchiatura microcinematografica; i film *La casa del passeggero* (Heidrun Schleef), *Sintonie notturne* (Massimo Martella), *Uguale per tutti* (Gianfranco Isernia), *Concerto romano* (Roberto Gigliucci), *Odile* (Alessandro Dionisio), e i prodotti televisivi *L'appartamento* (Roberto Gigliucci), *Delitto perfetto* (Gianfranco Isernia), *Accadde una notte* (Gaston Sanchez), *Una giornata particolare* (Gaston Sanchez).
Sono in programma altri quattro film, due documentari scientifici e sette esercitazioni televisive.

Inventare dal vero

Si è tenuto il 27 aprile nell'aula magna del C.S.C. un colloquio fra storici sceneggiatori, e registi sul tema "Inventare dal vero", rapporti fra cinema e storia, al quale sono stati invitati alcuni fra i più autorevoli studiosi e cineasti di larga esperienza. Il dibattito è stato introdotto da Lucio Villari. Nell'occasione il C.S.C. ha fornito il materiale per un primo inventario dei film italiani ispirati a fatti o a figure della storia.

Quale futuro per il C.S.C.?

Tutti coloro che hanno a cuore il futuro del C.S.C. hanno partecipato al convegno "Quale futuro per il Centro sperimentale di cinematografia" organizzato il 6 marzo a Roma dalla sezione culturale del Partito comunista italiano e presieduto da Gianni Borgna. C'erano la dirigenza, i docenti e gli allievi del Centro; registi, sceneggiatori e attori; un ex allievo illustre, Pietro Ingrao, e i rappresentanti degli enti pubblici che si interessano di cinema.
Pietro Ingrao ha sottolineato che nella battaglia delle immagini oggi si gioca l'avvenire del paese. Nella sua relazione Mino Argentieri, tracciata la storia del Centro, ha rilevato che parlamento e governo non fanno niente per potenziare la spinta all'espansione del C.S.C. e per rilanciarne l'immagine, e ha suggerito la riforma del consiglio d'amministrazione, la creazione di una giunta esecutiva, lo snellimento della legge sul parastato. Per Argentieri il Centro ha il compito di fornire non semplici maestranze, ma «professionisti dell'audiovisivo abituati alla critica»; e di essere propulsore di ricerca e sperimentazione potenziando anche le altre attività istituzionali: cineteca, biblioteca, editoria.
Giovanni Grazzini ha accusato il potere politico di inefficienza, poiché non ha mostrato alcuna volontà sul piano giuridico, e ha raccontato l'assurdità quotidiana in cui vive chi fa cultura in un ente pubblico.

Per sensibilizzare i politici

Prosegue l'opera di sensibilizzazione del mondo politico e parlamentare nei confronti dei problemi del C.S.C. In tale quadro si inserisce la visita, avvenuta il 19 marzo, di una rappresentanza della Commissione spettacolo del Partito socialista democratico italiano, della quale facevano parte, fra gli altri, Diego Gullo, presidente del Teatro di Roma, Giancarlo Zagni, responsabile del settore cinema, il produttore Claudio Biondi, la coordinatrice della commissione Nicchia Saraceni e l'attore Gigi Reder.

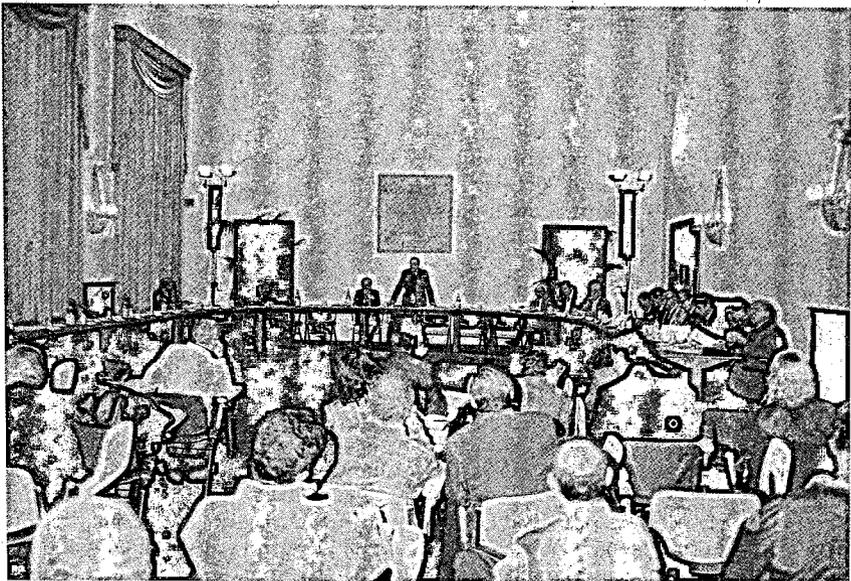
Il presidente tra gli italianisti Usa

Il presidente Giovanni Grazzini è stato invitato nello scorso aprile a parlare di cinema e letteratura al settimo convegno annuale di italianisti dell'American Association for Italian Studies, svoltosi alla Duquesne University di Pittsburg, e a incontrarsi con gli studenti di cinema dell'Università di Princeton.

Ancora premi per *Hotel delle ombre*

Hotel delle ombre di Stefano Masi e Stephen Natanson ha ottenuto la Honorable Mention al San Francisco International Film Festival, una delle più prestigiose competizioni cinematografiche statunitensi (quest'anno vi hanno partecipato oltre 700 film). Il premio è stato consegnato nel corso della serata di gala dei Golden Gate Awards, che si è svolta il 24 marzo a San Francisco.

Le visite guidate al C.S.C.

Nel periodo febbraio-aprile 1987 sono state effettuate numerose visite guidate agli impianti del C.S.C., con particolare riferimento all'attività didattica dell'ente. Fra i visitatori segnaliamo dieci allievi dell'Accademia d'arte di Novi Sad (Jugoslavia), accompagnati dal prof. Rnjak; un gruppo di professori e studenti della Syracuse University di Firenze; un gruppo di insegnanti e studenti del corso di laurea in scienza dell'immagine all'Università di Umea (Svezia).

L'aula magna del C.S.C. durante il colloquio "Inventare dal vero".

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i numeri 2, 3 e 4/1985; 1, 2, 3 e 4/1986; 1/1987).

Manuela Pellarin: *Il cinema di Mizogouchi Kenji dalla scena teatrale alla messinscena della realtà*. Relatore: Alberto Farassino. Università di Trieste, facoltà di lettere e filosofia.

Antonio Zavagni: *Il film-sopralluogo di P.P. Pasolini*. Relatore: Alberto Farassino. Università di Trieste, facoltà di lettere e filosofia.

Adriano Ossola: *Musica e musicisti nel cinema italiano degli anni 30*. Relatore: Alberto Farassino. Università di Trieste, facoltà di lettere e filosofia.

Adriano Bonazzo: *Finzione e film: il "credere" dello spettatore*. Relatore: Alberto Farassino. Università di Trieste, facoltà di lettere e filosofia.

Alessandro Corda: *Videoclip: sintesi di tv, arti visive e musica in un nuovo medium per gli anni 80*. Relatore: Alberto Farassino. Università di Trieste, facoltà di lettere e filosofia.

Valentina Magnani: *Dalla parte della luce: Giovanni Vitrotti pioniere del cinema*. Relatore: Alberto Farassino. Università di Trieste, facoltà di lettere e filosofia.

Nobila Grimaldi: *Tom Jones da Fielding a Richardson*. Relatore Achille Mango. Università di Salerno, facoltà di lettere e filosofia.

Lorenzo Gigliotti: *Il cancello: Narciso in forma di rondò*. Relatore: Achille Mango. Università di Salerno, facoltà di lettere e filosofia.

Maria Lauria: *Gli insetti preferiscono le ortiche* (scrittura cinematografica del romanzo di Tanizakij). Relatore: Achille Mango. Università di Salerno, facoltà di lettere e filosofia.

Giovanna Spitaleri: *Il cinema di Antonio Pietrangeli*. Relatore: Giorgio Tinazzi: Correlatore: prof. Trebbi. Università di Padova, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Federico Lauro: *La musica di J.S. Bach e A. Schoenberg nel cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Relatore: Giorgio Tinazzi. Correlatore: prof. Trebbi. Università di Padova, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Marina Marin: *"L'angelo sterminatore" di Luis Buñuel*. Relatore: Giorgio Tinazzi. Correlatore: prof. Moro Pini. Università di Padova, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Maria Teresa Montagna: *Il cinema di Ermanno Olmi*. Relatore: Giorgio Tinazzi. Correlatore: Gian Piero Brunetta. Università di Padova, facoltà di magistero. 1986.

Laura Simeoni: *Cinema, letteratura e giornalismo nella formazione di Mario Pannunzio*. Relatore: Cesare de Michelis. Correlatore: Giorgio Tinazzi. Università di Padova, facoltà di magistero. 1986.

Claudia Caputo: *La fiaba nel cinema degli anni 80*. Relatore: Alfonso Canziani. Correlatore: Cristina Bragaglia. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Giampietro Quabin: *"Il Gattopardo" di Luchino Visconti: analisi e critica*. Relatore: Mario Guidorizzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia. 1984.

Vincenzo Bugno: *Walter Ruttmann. L'avanguardia cinematografica negli anni Venti*. Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Maria Rita C. Ruglioni: *La Mostra Internazionale del Cinema di Venezia (1932-1942)*. Relatore: Giorgio Tinazzi. Correlatore: Fabrizio Borin. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia, 1986.

Giampietro Zanchetta: *La rivista "Cinema" (1936-1943)*. Relatore: Luisa Mangoni. Correlatore: Fabrizio Borin. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Mauro Lena: *Forme e condizioni di esistenza di un'industria cinematografica nazionale: l'esempio Venezuela*. Relatore: Arnaldo Picchi. Correlatore: Giovanna Grignaffini. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

Carlo Baruffi: *Cinema e scuola. Alcune esperienze di film-making nella scuola dell'obbligo*. Relatore: Arnaldo Picchi. Correlatore: Giovanna Grignaffini. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

Simona Migliorini: *Franco Piavoli dall'8 al 35 mm*. Relatore: Arnaldo Picchi. Correlatore: Roberto Nepoti. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

SUMMARY

Reconsidering Blasetti

Two papers are dedicated to and concentrate on director Alessandro Blasetti, as well as the publication of unpublished works. In *Gli dobbiamo tutti qualcosa*, G.P. Brunetta maintains that to evaluate Blasetti's importance for the history of the Italian cinema it is necessary to consider not only stylistic features but also a series of forces that guided his activities: the most important of these was his intellectuality. He was the undisputed leader of the rebirth of a national cinema which had been in a deep coma since the beginning of the Twenties. The generation of Neorealists acknowledged him as their founder and never suffered from an Oedipus complex as far as he was concerned; nor did it ever try him on moral or ideological grounds. Blasetti always fought with coherence and resoluteness for a cinema freed from economic, political and ideological control. He also defended the search for an expressional identity without disclaiming the cinema of other countries. His own expressional quest, however, was irregular and anomalous. The respect and affection that surrounded him forced him to meet the monument of himself when he was still full of creative energy. However hard he tried to modify the situation after the war, his name remained tied to the history of the foundation of the sound film in Italy rather than to that of its future, thereby arousing little interest abroad. In 1932 he founded the film school that in 1936 became the Centro Sperimentale di Cinematografia.
In *Lui, lui, lui... e la tv*, C. Salizzato and V. Zagarrio examine Blasetti's connection with television. This began in the early Sixties and lasted nearly twenty years. During that period he made documentaries, compilation films, reports, television scripts, adaptations of scripts by others, theatre productions for television. Each television programme was carefully followed through by Blasetti. His television was very similar to that in America during the Fifties which sustituted the Fireplace Theatre and reached families in a discreet and paternalistic manner: it took the viewer by the hand and guided him through stories, talks, interviews and readings.
At the end of 1942, Blasetti signed a contract with Scalera Film for the film version of A. Dumas's *The Three Musketeers*. As was his wont, he summoned his collaborators and the very young Carlo Lizzani was asked to provide the preparatory script in a predominantly comic vein. Later Blasetti drew up the "Definitive plan for the division of the material for the film" and completed a monumental script in 2 volumes. But the war was imminent and halted the machinery of production.

Fabio Carpi - a guest of the Italian cinema

Fabio Carpi is one of the most original voices of the Italian cinema. In him, the passion for literature is fused with that for the cinema. As a literary author he has published poems, two collections of short stories and five novels. As a filmmaker, he has written scripts including those for Nelo Risi's *Diario di una schizofrenica*, for Florestano Vancini's *Bronte* and for Vittorio De Seta's *Un uomo a metà*; he has made five films: *Corpo d'amore* (1972), *L'età della pace* (1974) taken from one of his own stories, *Quartetto Basileus* (1982), *Le ambizioni sbagliate* (1983) from the novel by A. Moravia, *I cani di Gerusalemme* (1984); and two documentary films. His film-making is tenaciously rooted in his literary experience. Themes which are common to both

expressional fields are: the art/life relationship also considered from an autobiographical angle; maladjustment and the incapacity to live life to the full; time that flows, flees and corrupts; physical decline, old age and oncoming death; and above all resentment at any form of loss.

Douglas Sirk: his style - redundancy

Douglas Sirk — like many other contemporary American colleagues of his — had two qualities: professionalism, and creativity which was suffocated by the system. He had already demonstrated this second quality in films shot in Germany where his predisposition to melodrama had been evident. His films include among others: war films, detective films, thrillers, comic films and even a western seen from the point of view of the Indians. From 1955 to 1957 he directed a series of classic melodramas: *Magnificent Obsession, All That Heaven Allows, Written On the Wind, Imitation of Life*. It was in these films that — after an interval of thirty years and in the last period of his activity — he returned to the type of story he could handle with total ease. The critical review of his work based on films from this last period has taken two directions: the first which has neglected the substance and extolled the technical and spectacular effects; and the second, as strongly convinced as the first of the formal value of the films, but which is inclined to add to this a nonconformist intent and a criticism of society.

Norman McLaren, an animator of the impossible

Giulio Gianini, a master of the Italian animated film, remembers Norman McLaren with affection. McLaren experimented with whatever came his way: pixillation, découpage, drawing on film, cartoons, pastel painting, combined techniques. Thus he created an encyclopedia of the animated film into which younger authors have dipped freely. His talented activity was made possible by the Department of Animation of the National Film Board of Canada which he founded in 1941. He worked there great enthusiasm and dedication until 1984. His artistic activities were interwoven with his political and didactic commitments which stemmed from British documentarism and were part of his philosophy. In fact, one need only remember the social element present in all his films, and his trips to China and India on behalf of Unesco. McLaren left a golden rule: one must never forget that technology is subordinated to man's imagination, values and errors.

Esthonian cinema

After its attempts to create a national film industry in the Twenties and early Thirties had failed, the Esthonian cinema reverted to what it had been originally: a reflection of its national identity through the use of stories and documents which were of a very high professional standard. But when Esthonia, together with Latvia and Lithuania, the other Baltic states, came under Soviet influence as a consequence of the Molotov-Ribbentrop treaty of 1939, its cinema and every other form of social and artistic expression disappeared. In fact, in June-July 1940 a guided coup d'état ensured the formation of a puppet-government: this demanded that the State be annexed to the Soviet Union. The cinema used this radical change to make *Rahva tahe*, a compilation film produced by the film-makers of Eesti Kuulturfilm. An analysis of what was happening from a Soviet ideological point of view was undertaken by the newsreel *Nõukogude Eesti*, and more systematically by Vasilij N. Beljaev in a compilation film *Eestimaa*; he was clever in adapting material that already existed to his own theses. Once Esthonia had been occupied by the troops of the Third Reich in 1941, it was invaded by newreels, documentaries and films in which the subject-matter was Germanic.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicolo n. 1, 2/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi.

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le 'rivelazioni' di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM. — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat". - "Oltre le sbarre".* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos"; "Carmen"; "C'era una volta in America"; "Il futuro è donna"; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini; Sezione tv.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici. - Ricordando Truffaut. - "La decisione di Isa"*, (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua. - Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince. - Dreyer a Verona. - Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM. — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro. - La storiografia italiana: problemi e prospettive. - L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM. — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.* — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura. - 'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato. - Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes. - Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM. — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).* — LIBRI

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. "Senza tetto né legge". - "Tangos. El exilio de Gardel". - "The Lightship" - "Dust" - "Yesterday" - "Le soulier de satin" - "Prizzi's Honor". - Italiani in Mostra. - Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione. - Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana. - Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita. - Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio. - Il videodisco interattivo.* - MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge. - E l'attore diventò un divo.* - CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media. - L'immagine elettronica fa spettacolo. - Noi, la "palma", Tarkovskij.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti. - Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM: *Fuori orario. - Hannah e le sue sorelle. - Mishima.* — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero». - "Il raggio verde". - "Il colombo selvatico". - "La pelicula del Rey". - "X". - Una "Settimana" avara di sorprese. - Italiani in Mostra. - Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari. - Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II. - Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 1.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura. - I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM: *Quando uno storico legge "Il nome della rosa", "Mission", "Rosa L.". - La famiglia. - La mosca.* — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
COMO: Mondadori per voi
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli, Mondadori per voi
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana, Mondadori per voi
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

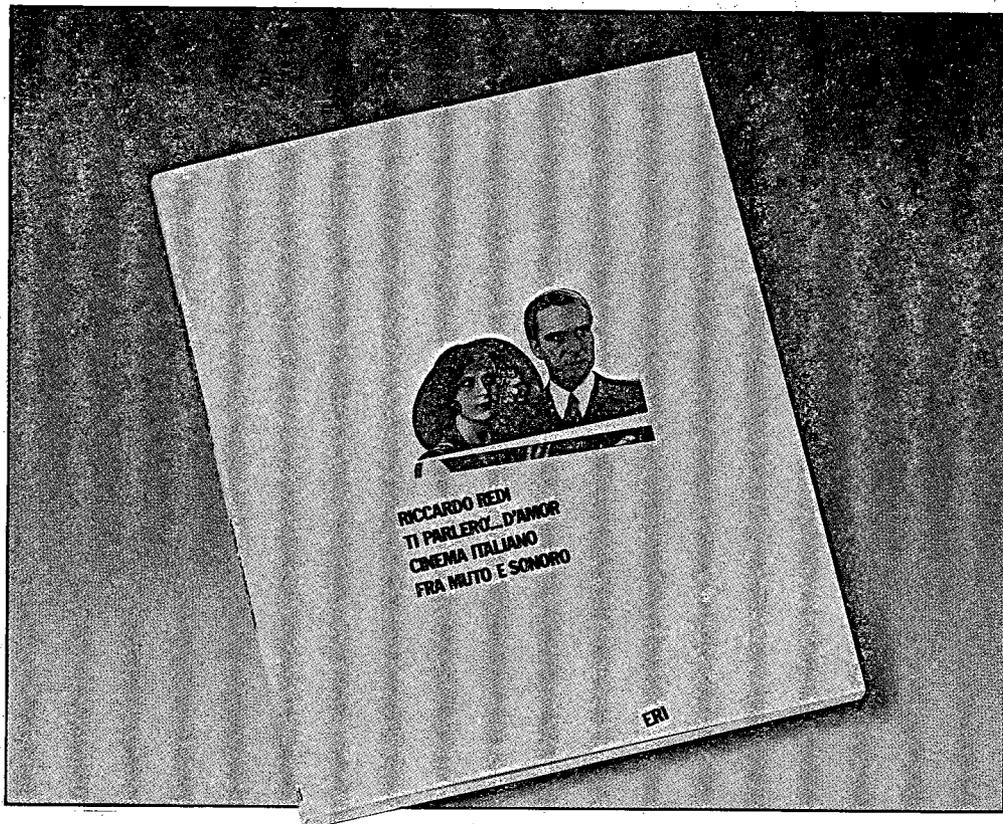
Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000

Hanno collaborato a questo numero:

GIOVANNI ARPINO (Pola, 1927). Romanziere e giornalista. Fra le sue opere ricordiamo: *La suora giovane, Un delitto d'onore, Una nuvola d'ira, Il buio e il miele, Randagio è l'eroe, Il fratello italiano, La sposa segreta.*

FRANCESCO BOLZONI (Rovigo, 1932). Critico cinematografico e letterario. Ha curato programmi televisivi e radiofonici. Ultime pubblicazioni: *Il cinema di Allende, Il laboratorio ungherese, Quando De Sica era Mister Brown, I film di Francesco Rosi, La barca dei comici.*

GIAN PIERO BRUNETTA (Cesena, 1942). Docente di critica del cinema all'Università di Padova, ha pubblicato, fra l'altro, *Forme e parole del cinema, Nascita del racconto cinematografico, Letteratura e cinema, Storia del cinema italiano.*

GIOVANNI BUTTAFAVA (Milano, 1939). Critico cinematografico, giornalista all'«Espresso», slavista e traduttore, studioso del cinema e della cultura russa e sovietica, dirige l'annuario cinematografico «Il Patalogo».

CALLISTO COSULICH (Trieste, 1922). Critico cinematografico di «Paese Sera» e del «Piccolo», per la Rai ha realizzato, fra l'altro, "Viaggio nel cinema giapponese". Ha fatto parte del comitato di esperti della Biennale/Cinema ed è membro del comitato scientifico del "Mystfest" di Cattolica. Ha fra l'altro sceneggiato *I misteri di Roma, Le sette meraviglie dell'amore*, e pubblicato *La grande illusione, La scalata del sesso, Hollywood '70, I film di Alberto Lattuada.*

LUCIANO DE GIUSTI (Santa Lucia di Piave, TV, 1953). Organizzatore di cineclub e rassegne cinematografiche, svolge anche attività di consulente editoriale. Ha pubblicato *I film di Pier Paolo Pasolini, I film di Luchino Visconti*, e curato *Pier Paolo Pasolini, il cinema in forma di poesia.*

ACHILLE FREZZATO (Bergamo, 1935). Critico cinematografico, collabora a giornali, riviste, enciclopedie. Autore di una monografia su Andrej Tarkovskij, ha in preparazione la storia della cinematografia di alcune repubbliche dell'Urss.

GIULIO GIANINI (Roma, 1927). Uno dei maestri del cinema d'animazione italiano. Fra le sue opere ricordiamo *Swimmy* e *Federico* in collaborazione con Leo Lionni, e *Le message* su disegni di Jean-Michel Folon. In collaborazione con Emanuele Luzzati ha realizzato, fra l'altro, *I paladini di Francia, La gazza ladra, L'italiana in Algeri, Il turco in Italia, Il flauto magico, Alì Babà, Pulcinella*, ottenendo numerosi riconoscimenti internazionali, fra cui due *nominations* all'Oscar. È docente di cinema di animazione al Centro sperimentale di cinematografia.

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

LORENZO QUAGLIETTI (Ovada, AL, 1922). Critico e saggista, è fra i fondatori di «Cinemasessanta». Ha fra l'altro curato l'edizione italiana del libro di Peter Noble *Il negro nel film* e ordinato gli scritti di Umberto Barbaro in *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* e *Servitù e grandezza del cinema*. Ha pubblicato *Dai telefoni bianchi al neorealismo* (con Massimo Mida) e *Storia politico-economica del cinema italiano*. È docente di storia del cinema italiano al Centro sperimentale di cinematografia.

CLAVER SALIZZATO (Borgoricco, PD, 1952). Collaboratore della Mostra internazionale del nuovo cinema, scrive su «Cinemasessanta» e «Cineforum». Ha pubblicato *Ballare il film* e *Robert Aldrich* e curato *La corona di ferro* e *Effetto commedia.*

VITO ZAGARRIO (Firenze, 1952). Diplomato del Centro sperimentale di cinematografia, con esperienze di studio alla New York University, scrive per «Cinema & Cinema» e «Cinemasessanta». Collabora con la Mostra internazionale del nuovo cinema, per la quale ha curato la retrospettiva di Ancona "Cinecittà/Il modo di produzione italiano".

DARIO ZANELLI (Bologna, 1922). Critico cinematografico, è presidente del Comitato nazionale per la diffusione del film d'arte e di cultura, capo ufficio stampa della Cineteca comunale di Bologna, direttore di «Cineteca». Ha curato, fra l'altro, il volume sul film *Fellini Satyricon.*